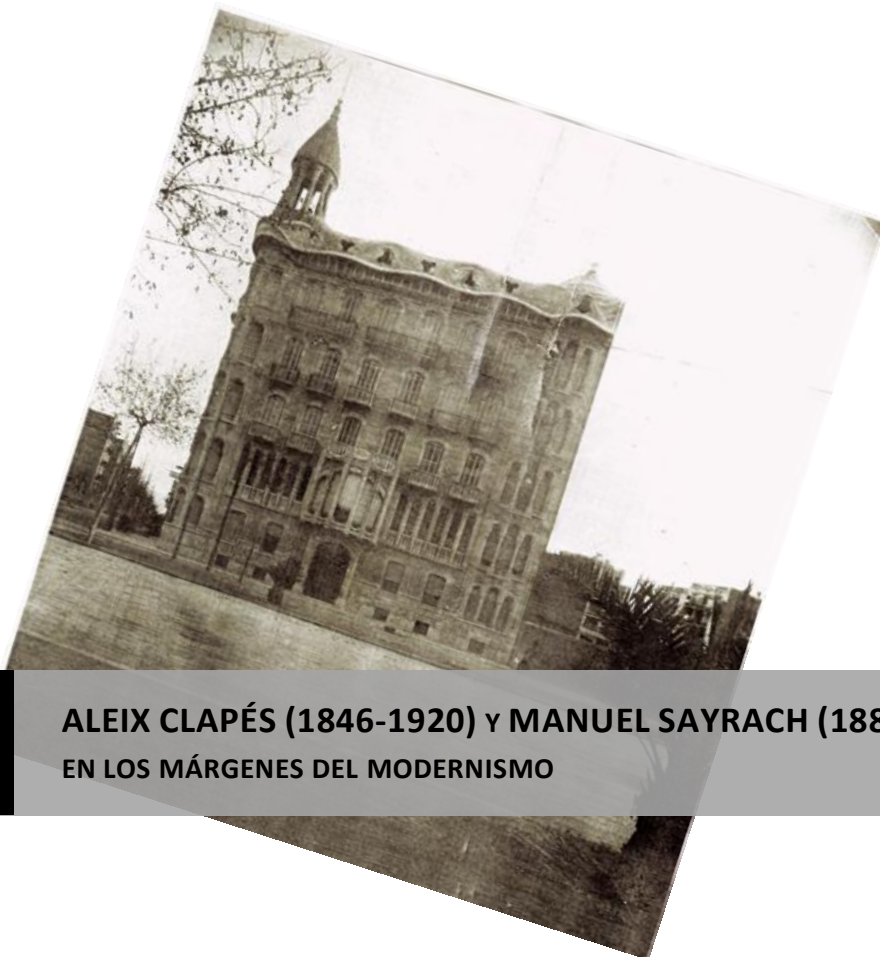


UPC – DEPARTAMENT DE COMPOSICIÓ ARQUITECTÒNICA



CARLOS  
ALEJANDRO  
LUPERCIO CRUZ

**ALEIX CLAPÉS (1846-1920) y MANUEL SAYRACH (1886-1937)**  
**EN LOS MÁRGENES DEL MODERNISMO**

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR JUAN JOSÉ LAHUERTA

# Índice

---

## ***I        Introducción    6***

## ***II        Presentación***

- 1. Esbozos para un retrato de Aleix Clapés    10*
- 2. ¿Aleix Clapés modernista?    13*
- 3. Manuel Sayrach: el indiscreto encanto de la inteligencia    16*

## ***III        Aleix Clapés (1846-1920)***

### *Capítulo 1*

#### *Contribuciones a una biografía de Aleix Clapés*

- 1. Cronología    22*
- 2. Notas para una biografía de Aleix Clapés    31*

### *Capítulo 2*

#### *Crítica contemporánea y estado de la cuestión*

- 1. Relatividad de la teoría en torno a Aleix Clapés    83*
- 2. La irrupción: entre Zola y el tenebrismo    85*
- 3. Transcriptor de mitomanías emergentes    89*
- 4. Retratista de postín    97*
- 5. Hombre de empresa    100*
- 6. Clapés y el Modernisme al arcón de los recuerdos    105*
- 7. Sin Clapés (necrológicas)    106*
- 8. Noucentisme Vs. Clapés    111*
- 9. Aleix Clapés en los albores de la historiografía del modernisme    117*
- 10. Un siglo después    124*
- 11. Clapés en el siglo XXI    127*

### *Capítulo 3*

#### *Aleix Clapés, pintor*

1. *La pintura de caballete de Aleix Clapés*      **137**
2. *Actuación de Clapés en el palau Güell*      **162**

## *Capítulo 4*

### *Contenido literario de la revista “Hispania”*

1. *Aspectos generales*      **210**
2. *Contenidos temáticos*      **216**
3. *Los colaboradores de la revista “Hispania”*      **234**
4. *Relación de artículos y colaboradores de la revista “Hispania”*      **248**

## *Capítulo 5*

### *Contenido artístico de la revista “Hispania”*

1. *Un momento dulce*      **258**
2. *Aspectos gráficos de la “Hispania” de Clapés*      **260**
3. *Ilustraciones de Aleix Clapés*      **262**
4. *Ex libris de J. Triadó*      **269**
5. *Letras capitulares*      **270**
6. *Fotografías exclusivas*      **273**
7. *Fotografías publicadas en “Hispania” no adjudicadas a sus fotógrafos*      **277**
8. *Reproducciones de pintura y dibujo*      **300**

## *Capítulo 6*

### *Aleix Clapés decorador*

1. *Clapés en el ámbito de la decoración y el mobiliario modernistas*      **308**
2. *Aleix Clapés y las pinturas murales de la casa Milà*      **319**
3. *Pasión y muerte de Aleix Clapés*      **341**

## *IV Manuel Sayrach (1886-1937)*

## *Capítulo 7*

### *Biografía, estado de la cuestión y primeros trabajos*

1. *Biografía esencial*      **353**
2. *Estado de la cuestión*      **359**

3. *Irrupción en literatura, ideología política y arquitectura* 361
4. *La torre dels dimonis* 374

## Capítulo 8

### *Manuel Sayrach arquitecto*

1. *La casa Sayrach, un nuevo humanismo* 409
2. *Otras obras y proyectos arquitectónicos de Manuel Sayrach* 450

## Capítulo 9

### *Sayrach dramaturgo e ideólogo político*

1. *Els drames de la llum* 489
2. *“Abelard i Eloïsa”: Cal fer de nostra vida una obra d’art* 494
3. *“Reigzel”: Tu comprens l’amistat tal com ha d’èsser* 506
4. *“República i Constitució”* 516

## V Conclusiones

1. *Conclusiones generales* 541
2. *Conclusiones sobre Aleix Clapés* 546
3. *Conclusiones sobre Manuel Sayrach* 552

## VI Apéndices y bibliografía

### *Apéndices Aleix Clapés*

1. *Catálogo de obras* 559
2. *El Arxiu Clapés* 640
3. *Permiso de construcción de la casa de Clapés en Gràcia* 674
4. *Documentos sobre Aleix Clapés. Hospital de la Santa Creu i Sant Pau* 675
5. *Antología* 678
6. *Detalle de los textos publicados en torno a Aleix Clapés* 699
7. *Biografías* 743
8. *Reseña de los contenidos literarios de la revista “Hispania”* 750



## *Apéndice Manuel Sayrach*

1. *Bibliografía personal*      **842**
2. *Colaboraciones de Sayrach en el órgano de la Academia Calasancia*      **846**
3. *Manifiestos de Manuel Sayrach a la Academia Calasancia*      **855**
4. *Expediente de Manuel Sayrach. Universitat de Barcelona*      **861**
5. *L'Arquitectura Nova. Estil Catalàunich*      **868**
6. *Oda al senyor Sayrach*      **876**
7. *Expediente de la casa Sayrach. Ajuntament de Barcelona*      **878**
8. *Gastos de construcción de la casa Sayrach*      **881**
9. *Solicitud de permiso para la construcción de la casa Montserrat*      **882**
10. *Gastos de construcción de la casa Montserrat*      **883**
11. *Constitución de la Gran República de los Estados Ibéricos*      **884**
12. *Epistolario*      **891**
13. *Biografías*      **901**

## *Bibliografía*

1. *Aleix Clapés. Bibliografía, hemerografía y documentos citados*      **906**
2. *Colaboraciones citadas de la revista "Hispania"*      **919**
3. *Manuel Sayrach. Bibliografía, hemerografía y documentos citados*      **926**

# I *Introducción*

---

Es de justicia aproximarse con toda la profundidad que sea posible, a dos interesantes personajes de la cultura catalana, cuyas actuaciones se desarrollaron entre 1880 y 1937. Además, estas casi seis décadas que contraen dentro de sí importantes transformaciones sociales, políticas, económicas, culturales y artísticas en Catalunya, pueden ser observadas a través de las significativas interacciones de nuestros personajes con ese tiempo y con ese mundo. Aleix Clapés y Manuel Sayrach, sin embargo, no son meros observatorios para escudriñar facetas inusitadas de una sociedad convulsa, sujeta a mutaciones profundas. Sus creaciones, por sus propios méritos, requieren de una cuidadosa observación, una atención que aún a estas alturas no les había sido prestada. Esta sería la principal justificación del trabajo y la primera motivación para aparejar en él a nuestros dos sujetos. Hablemos pues de la marginación histórica de ambos, como punto de partida. La misma circunstancia ha servido como leitmotiv de la investigación: un cuestionamiento permanente al arrinconamiento histórico a Clapés y a Sayrach.

Hay también otros paralelismos entre ellos y entre sus producciones: la extravagancia, la individualidad, el anacronismo, la dificultad para etiquetarlos... Todas las coincidencias nos permiten comprender a priori los límites y alcances de la historiografía tradicional. Clapés y Sayrach escapan de los catálogos.

Pero aún hay más. La conflictiva relación de Clapés y Sayrach con la historiografía tiene otro punto en común que condujo a agruparlos en este estudio. Esa convergencia se llama Antoni Gaudí; para Clapés, amigo, compañero de proyectos, competidor. Para Sayrach, estímulo, ejemplo, imagen mítica a la que intenta oponer sus propias propuestas.

De la mano de Gaudí, las obras de Clapés y Sayrach penetran por la puerta de atrás en la historiografía del Modernismo Catalán, que desarrolló complejas estrategias para inserir dentro de ella el extra-ordinario producto creativo de Gaudí, por decirlo en dos palabras. ¿En qué libro, pues, en qué catálogo, en qué corriente o movimiento puede ubicarse lo extra-ordinario y además “menor”? ¿Hasta qué punto la afectación romántica y amable del modernismo, puede centrifugar extravagancias transgresoras?

Comparado con Gaudí, todo resulta menor y las ‘historias del modernismo’ no pueden dedicar más páginas a las manifestaciones artísticas “menores”. Había que plantearse entonces la historia desde otro punto de vista, renunciando a la perspectiva de Gaudí como foco y a Clapés y Sayrach como satélites. O mejor aún, “hacer que Clapés y Sayrach, arrinconaran y marginaran al modernismo” en un acto no solo de venganza, sino de válido ejercicio historiográfico, a fin de aproximarnos a la verdad histórica. A partir de esa nueva visión, las obras de Clapés y de Sayrach resultan no sólo estrambóticas, sino valiosas y excepcionales. La labor artística y profesional de ambos personajes deviene entonces en material a reivindicar.

Los múltiples testimonios y documentos en torno a los personajes, han sido revisados cuidadosamente hasta reconstruir sus historias con el máximo rigor histórico posible. Era necesario hacer una inmersión a fondo en hemerotecas y archivos. En ese sentido las hemerotecas *on line* del diario “La Vanguardia”, de la “Biblioteca Nacional de España” o del “Arxiu de Revistes Catalanes Antigues”; representan herramientas insubstituibles para aproximarse a la crítica de la época referida a Clapés. La abundancia clamorosa de datos inéditos para la reconstrucción histórica del personaje, confirmaba nuestra hipótesis básica: el Clapés planteado por la historiografía no era ni la sombra de lo que realmente fue. Otro tanto más, aportaron la “Biblioteca de

Catalunya”, el “Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona”, los archivos fotográficos del “Institut Amatller d’Art Hispànic” y la hemeroteca del “Ateneu Barcelonès”, la única institución que cuenta con todos los ejemplares que llegaron a publicarse de la revista “Hispania” en su segunda época (1903). La fase final de la vida y la obra de Clapés está bien documentada en el “Arxiu Històric de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau”.

También había que mirar la obra de Clapés, lo más cerca posible. Con ese propósito visitamos el Palu Güell, la casa Milà, la Casa Museu Gaudí, el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, el Museu de la Sagrada Família, El MNAC, el Cau Ferrat y las casas de algunos de sus coleccionistas.

Para la aproximación al Clapés más íntimo, al Clapés privado, a los métodos de trabajo ‘tras bambalinas’ del artista, resultó invaluable la colección de objetos y documentos que a lo largo de esta tesis llamaremos Arxiu Clapés. Una colección que se han heredado ya tres generaciones y que a la fecha es conservada por María Isabel Real Martí, bisnieta del artista, que a lo largo de los años de la investigación, se mostró siempre amable y colaboradora.

El caso Sayrach requirió una metodología de investigación diferente, ya que el trabajo arquitectónico y literario de este personaje no fue nunca comentado por la crítica de su época. Ha sido por ello fundamental el copioso archivo familiar que se conserva, al cual citaremos en las páginas de este trabajo con el nombre de Arxiu Sayrach. El Arxiu Sayrach, está a cargo del hijo del propio personaje: Manuel Sayrach i Fatjó dels Xiprers, que ha tenido la amabilidad de recibirnos en innumerables ocasiones y ofrecernos todas las facilidades que están a su alcance para colaborar en nuestro proyecto; entre ellas, facilitarnos el acceso al archivo y ofrecernos sus innumerables testimonios de viva voz, o bien a través de mensajes por vía e-mail, que muchas veces incluyeron documentos adjuntos. El señor Sayrach me ha compartido incluso documentos inéditos de su autoría, que son resultado de su dedicación constante al estudio de los documentos que conforman el archivo.

Además del Arxiu Sayrach, hemos consultado el Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona, que conserva íntegro el expediente académico de nuestro personaje. También hemos acudido al Arxiu Provincial de les Escoles Pies de Catalunya, donde el titular del archivo, Joan Florensa i Parés, nos ha facilitado la información relacionada con la activa participación de Sayrach en la Academia Calasancia, dependiente de las Escuelas Pías. El mismo archivo conserva documentación relativa a la erección del pequeño monumento al Sagrat Cor, que proyectó y construyó Manuel Sayrach, en el claustro del Colegio de los Escolapios de Moia (Barcelona), destruido en 1936. También hemos acudido al “Arxiu Contemporani de Barcelona”, el cual conserva el expediente administrativo de la casa Sayrach (1917); mientras que la “Biblioteca de Catalunya”, incluye en sus fondos, ejemplares de las obras que Sayrach llegó a publicar y que aquí citamos.

No obstante, debemos insistir en que los testimonios de Manuel Sayrach hijo, han sido determinantes en la conformación no sólo de este estudio, sino de la teoría en torno a Manuel Sayrach i Carreras, ya que los investigadores y estudiosos que nos aproximamos a la obra de Sayrach, invariablemente hemos sido partícipes de sus testimonios. En mi circunstancia personal, debido al largo período de tiempo de la investigación, he podido contemplar la evolución del Arxiu Sayrach, que no sólo consiste en una organización constantemente mejorada de los documentos que lo integran, sino que se enriquece con las frecuentes alusiones en torno a la obra de Sayrach que aparecen en los medios y en la red y que su hijo colecciona y organiza con esmero. El interés que despierta la casa Sayrach en estos últimos años, es sintomático de que la historiografía no se corresponde con ese éxito popular, así como de que algo está

cambiando en la percepción colectiva con respecto a esa obra en particular y al modernismo en general.

Otra base fundamental del método de trabajo consistió en consultas a los expertos cuyas líneas de investigación han coincidido con las temáticas de contexto de nuestros personajes, o bien, que directamente han publicado textos donde Clapés y Sayrach han sido sujetos de estudio. Mi toma de contacto con Gaudí y el Modernisme consistió en mi aproximación al recientemente desaparecido Joan Bassegoda, a cuyos cursos sobre Gaudí y el Gaudinismo acudí en la ETSAB a finales de 1997. Bassegoda tuvo a bien reproducir para compartirme, un expediente que conservaba, en el que incluía las notas previas de sus pioneros artículos monográficos sobre Clapés. En ese expediente se incluyen los documentos administrativos relativos a la casa que Clapés construyó en la villa de Gràcia (Barcelona), cuyos planos fueron firmados por Antoni Gaudí. Más recientemente, en 2011, Bassegoda me informó personalmente sobre sus investigaciones relacionadas con las pinturas murales de Clapés en la Pedrera y me permitió fotografiar obras de Clapés de su colección privada.

Jordi Castellanos, a través de su curso sobre literatura modernista, impartido en la Universitat Autònoma de Barcelona -al que asistí en calidad de alumno libre en el año 2001- y de las entrevistas que mantuve con él, me permitió aprehender los aspectos intelectuales básicos del Modernisme.

En este espacio debo mencionar y expresar mi agradecimiento a Mireia Freixa y Teresa M. Sala, de la Universitat de Barcelona, quienes me asesoraron durante todo el proceso de investigación y redacción de este trabajo, a partir de que trabé contacto con ellas como alumno libre de sus cursos sobre artes decorativas del modernisme y sobre aspectos sociales, culturales y artísticos en torno a la Barcelona de 1900.

Francesc Fontbona, Pilar Vélez y Maribel Rosselló, también atendieron amablemente mis consultas. Por otra parte, Joan Tió Antem, coordinador de la exposición “A. Clapés (1846-1920)”, realizada en Vilassar de Dalt entre diciembre de 1998 y enero de 1999, proporcionó a este sustentante todos los datos de la investigación previa a la muestra; en tanto que Joan Clapés Saborit, sobrino bisnieto del artista, entusiasta colaborador de dicha exposición, me introdujo a otra rama de la familia de Aleix Clapés, quienes aportaron la información de la que disponían.

Deliberadamente dejó para el final al director de esta tesis, Juan José Lahuerta. Mi asistencia a una conferencia sobre Gaudí, por él dictada en el marco de las Jornadas de Estudios Gaudinistas, correspondientes a 1997, señaló un punto de inflexión en mis inquietudes intelectuales y mis aspiraciones profesionales. Ha sido un privilegio estar próximo a su puntual asesoramiento.

Aleix Clapés (1846-1920) y Manuel Sayrach (1886-1937); nacidos y muertos ambos en la provincia de Barcelona, realizaron actividades artísticas, culturales y literarias muy variadas. Clapés, precursor del simbolismo local y antecesor involuntario del Expresionismo, expuso en la Segunda Exposición de Bellas Artes de Barcelona (1894), con gran éxito de la crítica más seria del momento. Fue el elegido de Eusebi Güell para decorar pictóricamente su palacio construido por Gaudí (1888-1894), además de dirigir la decoración pictórica de otra de las obras maestras del mismo arquitecto, -íntimo amigo suyo-: la casa Milà (1910-1913). Tanto Güell como Pere Milà, adquirieron numerosas obras de Clapés, una muestra capital de la importancia que la alta burguesía catalana otorgó al trabajo de nuestro personaje, que expuso asiduamente sus obras de caballete en el Salón Parés y adquirió la propiedad de la revista “Hispania”, la cual dirigió literaria y artísticamente (1903). Esta revista no sólo fue ilustrada con grabados y pinturas del artista, sino también con fotografías que se le pueden atribuir, amén de ilustraciones y reproducciones de otros autores. Por si todo esto fuera poco, Clapés

diseñó los muebles para el salón de los señores Ibarz (1902), llegando a concebir las piezas más singulares y deslumbrantes del mobiliario modernista catalán, a través de su manera libre y profunda de desarrollar el simbolismo.

Sayrach, por su parte, estudió la carrera de arquitectura, consiguiendo el título en 1917. De su trabajo como arquitecto destacan tres obras: la reforma de la casa familiar de descanso, conocida como “La Torre dels Dimonis” (1909), actualmente desaparecida; la casa Sayrach (1917) y la casa Montserrat (1926). Las tres obras además de tener en común el hecho de tratarse de propiedades familiares, acusan la influencia de Gaudí.

Aunque se trate de una obra de juventud, es preciso mencionar su ensayo sobre arquitectura, “La Arquitectura Nova. Estil Catalaunich”, que no llegó a finalizar (1909). Sayrach también desarrolló un proyecto dramático que denominó “Els drames de la llum”, llegando a publicar dos de las obras integrantes: “Abelard i Eloïsa” (1919) y “Reigzel” (1920). El conjunto de “Els drames de la llum” estaba relacionado con una compleja filosofía personal, que interconecta el dogma católico y su avidez intelectual, marcada por el cientificismo positivista. Al final de su vida, Sayrach dedicó mayor interés a la teología, llegando a redactar manuscritos de filosofía trascendentalista, que no fueron publicados. Mientras que con su libro “República i Constitució”, publicado en 1931, Sayrach se introdujo en el campo de la ideología política.

Ha llegado el momento de que las figuras de Clapés y Sayrach, escapen de las rígidas barreras que el Modernismo como producto historiográfico les ha impuesto y sean sus propias obras, tan libres, las que nos permitan reconstruirlos históricamente, lejos de clasificaciones, que en el caso de nuestros personajes no han hecho más que limitar la divulgación de sus creaciones tan desinhibidas, únicas y estilísticamente ambiguas; siendo justamente estas características el motivo de su carácter original, transgresor y perturbador.

Por todo ello, Clapés y Sayrach, son materia preciosa para el historiador. El ejercicio doctoral, representaba una incursión en disciplinas variadas y complejas, como variados y complejos son los registros y géneros que los creadores cultivaron: Se ha tenido que intentar crítica literaria, contextualizar el proyecto de constitución republicana iberista de Sayrach, investigar sobre pintura, arquitectura, artes gráficas y decorativas del período, así como sobre la fotografía de la época; por mencionar sólo los requerimientos más básicos que el trabajo demandaba, para comprender y comentar a los inquietos y activos sujetos de estudio. Los vacíos del estado de la cuestión reclamaban una restitución histórica, al tiempo que otorgaban un amplio margen de acción: todo estaba por hacerse y ahora está hecho. Las primeras monografías de Clapés y Sayrach han sido concluidas y están ante ustedes. Aún cuando me resisto a las dedicatorias y a los sentimentalismos, no puedo dejar de recordar al término de este trabajo, -que independientemente de sus alcances representa un esfuerzo y un motivo vital-, a mi familia, a mis hermanos muertos, a mis amigos que sabían que estaba haciendo algo ‘tan importante’ y se interesaron en escuchar mis comentarios y mis lecturas. También agradezco a Barcelona haberme permitido descubrir tantas historias tan antiguas y tan maravillosas.

Barcelona, 5 de septiembre de 2012

## II Presentación

---

### 1 Esbozos para un retrato de Aleix Clapés

Alejo Clapés i Puig (1846-1920), llamado Aleix Clapés, a partir de la normalización noucentista, fue un pintor cuya producción plástica adquirió relieve desde de la década de los años ochenta del siglo XIX y se interrumpió con su deceso, cuarenta años más tarde. Como ya se ha dicho, la tarea creativa de Clapés, fue más allá de la creación pictórica y desarrolló otras actividades creativas y culturales.

Aunque la historia adjudicara a Clapés la mala fama de loco<sup>1</sup>, solitario<sup>2</sup> y malhumorado<sup>3</sup> -y en la realidad algo hubiera de todo esto-, más allá de los estereotipos manidos, otras referencias sobre Clapés llegan hasta nuestros días y nos auxilian a conformar la efigie de un ser humano pleno de matices e intensidad.

En unas cuantas líneas, Joan Matamala describe a un Aleix Clapés expresivo, simpático e irónico: *“Clapés, leyendo de una revista, sacó a colación el Parque Güell. Con su voz timbrada y aguda, como de cornetín, leyó a sus compañeros”*.<sup>4</sup>

Matamala concede a ese Clapés maduro, amigo cercano de Gaudí, un *‘habitual gracejo’* opuesto al Clapés prepotente e inhumano que Feliu Elias (a) Joan Sacs dibuja con su inclemente descripción: *“Aquella calamitat plàstica que s’anomenava Aleix Clapés”, “energumen sense humanitat ni modos, amb maneres barroeres”*<sup>5</sup>

Además de los dos autorretratos que se conocen y de las fotografías que se conservan del artista en el archivo familiar, del aspecto físico de Clapés, da cuenta la descripción de Josep Roca i Roca: *“Es de estatura pequeña y enjuto de carnes”*,<sup>6</sup> señalaba; y también: *“Su alma de artista se transparenta en sus brillantes ojos: Su temperamento vivo rebosa en su conversación chispeante”*.<sup>7</sup> Carles Capdevila, por su parte, destaca el hecho de que *“Clapés, físicament era un home desnarit”*.<sup>8</sup> Mientras que Alfred Opisso, el crítico más leal al pintor, también hizo un comentario sobre sus ojos: *“Ve las cosas como ya indican sus ojos, sus grandes ojos, espejo de su alma grande”*.<sup>9</sup>

Las necrológicas del artista son otro recurso para asir en nuestra psique el cuerpo y el carácter del pintor; haciéndolo con el cuidado que requiere, porque como es sabido las necrológicas intentan siempre ser consoladoras y enfatizar los aspectos positivos de los difuntos. La sentimental necrológica de Lluís Folch nos lleva a un recuerdo infantil del autor, cuando su padre lo encaminó al Palau Güell, le mostró el Hércules pintado por Clapés y le dijo: *“¿Ves esta pintura? Es de un pintor que se llama Clapés; un hombre pequeño casi como un “follet” (duende) pero bueno y valiente como estos; es atrevido en su arte como no hay otro y es el artista más genial que tenemos en Barcelona.”*<sup>10</sup>

Una necrológica menos complaciente aparecida en “La Veu de Catalunya” y que podemos atribuir a Joaquim Folch i Torres señala que la propia personalidad de Clapés impidió la fortuna de su carrera. Carles Capdevila, intelectual contemporáneo y cercano ideológicamente a Folch, coincide en señalar la compleja personalidad de Clapés: *“Sempre va viure al marge del moviment artístic, macerat en la solitud del seu recolliment una mica esquerp per les inextingibles inquietuds de la seva ànima roent i per la tivantor constant dels seus nervis”*.<sup>11</sup>

Una opinión semejante fue la del crítico de arte del “Noticiero Universal”, quien en su respectiva necrológica afirma además que Clapés era un bohemio: *“pintó mucho y cobró mal. Quiso luchar y su mismo carácter fue el gran obstáculo, porque Clapés era un bohemio sin redención”*.<sup>12</sup>

No sólo la obra de Clapés refleja su personalidad excéntrica. Su casa del barrio de Gràcia en Barcelona, construida de acuerdo a sus instrucciones, ostentaba unas estrafalarias almenas, como si de un castillo medieval se tratara.<sup>13</sup>

La trifulca ocurrida hacia 1911 que derivó en el distanciamiento de Clapés y Gaudí y que detallaremos más adelante, no beneficia la memoria histórica de Clapés. Por el contrario, patentiza su carácter ambicioso y competitivo.<sup>14</sup>

Es el momento oportuno para mencionar un singular dibujo que retrata a Clapés. Se trata de una acuarela ejecutada por Ricard Opisso, -aprendiz en el taller de Gaudí e hijo del antes mencionado Alfred Opisso,- datada en 1899. En esta acuarela Clapés aparece junto al editor Hermenegild Miralles y los pintores Joaquim Mir i Eliseu Meifrén.<sup>15</sup> Opisso contradice con su dibujo la leyenda negra de Clapés, cuando lo presenta formando parte de un grupo de destacados personajes del mundo intelectual y artístico barcelonés. En este trabajo nuestro artista aparece elegantemente vestido, llevando un paraguas a manera de bastón. Destaca además su mirada desorbitada que evade al retratista, así como su llamativa baja estatura.<sup>16</sup>

En un conjunto de caricaturas realizadas por Lluís Bagaria entre 1910 y 1911, en las que Bagaria representaba a los más destacados artistas e intelectuales de aquel momento en Barcelona, Josep M. Cadena, autor del catálogo de la exposición en que dichas obras fueron presentadas en el año 2003, identificó una con Aleix Clapés. En lo particular albergamos profundas reservas sobre el acierto de dicha adjudicación.<sup>17</sup>

Las palabras y las imágenes que nos permiten aprehender a Aleix Clapés casi un siglo después de su deceso son por demás elocuentes; pero el hecho de que Francesc Serra, fotógrafo de una ingente cantidad de artistas barceloneses de la época en sus respectivos talleres, omitiera a Clapés, contribuye también a la conformación de una cierta imagen de nuestro personaje.



Ricard Opisso; "A. Clapés, H. Miralles, J. Mir i E. Meifrén". Acuarela y lápiz carbon. 35 x 43 cm. 1899. Firmada y datada.





Izq. Lluís Bagaria; un *supuesto* Aleix Clapés. Pluma, pincel, tinta china, acuarela y pastel sobre cartulina. 50 x 32,5 cm (Ca. 1910) Der. Aleix Clapés (atribuible). Aspecto original de una de las fachadas de la casa de Aleix Clapés, en Gràcia (Barcelona). (Ca. 1903) Arxiu Clapés.



## 2 ¿Aleix Clapés modernista?

En todas sus actividades creadoras, nuestro personaje manifiesta una profunda libertad, un interés acendrado en desarrollar una propuesta absolutamente personal. A partir de esta línea de actuación, Clapés abrazará o rechazará aquellos recursos estilísticos y formales que resulten adecuados a sus intereses expresivos. No puede decirse que en Clapés haya o no una vocación de modernización, o un definido interés en la novedad. No obstante, a pesar de su espíritu individualista, Clapés no puede evadirse de su entorno y a su manera -siempre tan singular-, utiliza unos recursos o bien extraídos de la llamada ‘gran pintura’ o de las tendencias más actuales del momento. Debe señalarse sin embargo que la obra clapesiana es resultado de una pulsión, de una profunda intensidad expresiva. El trabajo de Clapés, por lo tanto, resulta estilísticamente complejo e inaprensible. No hay en el contexto un universo creativo más aislado e inclasificable que el de Clapés. De la misma forma, su trabajo editorial no puede calificarse de rupturista, aunque sí contribuyó a difundir la cultura ‘moderna’ embrionaria del país.

La teoría de J. L. Marfany, aporta herramientas que nos permiten aproximarnos a ubicar la relación entre Aleix Clapés y el Modernismo. Marfany definió el Modernismo catalán, como un ‘proceso de transformación de la cultura catalana de cultura tradicionalista y regional en cultura moderna y nacional, proceso que se desarrolla durante la última década del siglo XIX y la primera del XX y que es coronado por el *Noucentisme* en una dirección muy concreta y con exclusión de cualquier otra’.<sup>18</sup>

Una de las contradicciones primordiales del Modernismo catalán que Marfany consigue ubicar, consiste en el compromiso del creador modernista de ‘actualizar’, de ‘poner al día’ la cultura de su país, pero también, de despojarla de su carácter regional, para convertirla en nacional. Esa actitud coincide con las intenciones operativas de una burguesía que se beneficiaba socioeconómicamente del incipiente nacionalismo y que como veremos, estuvo bastante cercana a la tarea creativa de Clapés. La contradicción se da en el punto en que el artista o el escritor modernizador o ‘modernista’ es un revulsivo que confronta a la sociedad de su tiempo y que se rebela contra los ideales burgueses. El analista citado indica que habremos de tener muy en cuenta esta contradicción, ya que es la clave para comprender las divergencias y titubeos de la historiografía relativa al Modernismo, la manera diversa de interpretar el movimiento y la causa por la que se incluyen o se excluyen de su seno a algunos autores.<sup>19</sup>

La misma ambigüedad se manifiesta en la multiplicidad de estilos y corrientes artísticas que se desarrollaron durante el Modernismo, lo que encamina a concluir que en ese sentido, se trata de un concepto hasta cierto punto abierto y dúctil, en el que se incorporan todas las producciones plásticas que representan una confrontación con el frío eclecticismo nazareno y sus repertorios mitológicos, históricos y literarios, tan cultivados por el academicismo renaixentista catalán.

No obstante, intentar asir la personalidad artística de Clapés dentro del Modernismo o alguna corriente artística concreta, ha sido uno de los principales conflictos con que la crítica y la historiografía han chocado cuando dedican su atención a la producción pictórica del personaje. De hecho, la historiografía del Modernismo, generalmente se ha mostrado reservada ante la obra de Clapés, la cual ha sido incorporada señalando siempre su carácter singular; regularmente precisando que se trata de una obra especialmente subjetiva, -lo que en algunos casos no es más que un eufemismo de ‘estrambótica’-; de la misma forma, mayoritariamente tampoco se le ha adjudicado su valor de antecedente.

Debe mencionarse la influencia del crítico de arte de “La Vanguardia” Raimon Casellas, como principal ideólogo del Modernismo simbolista-decadentista en Cataluña. En su programa modernizador del arte catalán, Clapés ocupa un lugar de excepción. “La Plegaria” (o “Los Pobres”), panel decorativo concebido para el salón principal del Palau Güell, participante en la II Exposición General de Bellas Artes de Barcelona (1894), fue señalado por Casellas como la única obra de aquel certamen que reunía las características requeridas para la pintura del momento.<sup>20</sup>

Para destacar la importancia de nuestro personaje como precursor, resulta válido desarrollar un paralelismo entre él y Marià Fortuny (Reus 1838-Roma 1874); debido a que las biografías de ambos describen convergencias significativas, aún cuando Fortuny era ocho años mayor que Clapés. Ambos recibieron su formación artística inicial en Reus; el pintor decorador Hernández, maestro de Clapés, estuvo cercano al círculo de Fortuny en la misma ciudad; Más tarde los dos acudieron a la Escuela Llotja de Bellas Artes de Barcelona, imbuida en la corriente romántica de cariz nazarenista, dirigida por Claudio Lorenzale. Las coincidencias se extienden también a Roma, ciudad a la que al igual que muchos otros pintores españoles de su generación, ambos acudieron con el fin de continuar su formación artística.

Fortuny, el más insigne representante peninsular del ‘art pompier’; académico y preciosista, cuya obra sorprende por su elevada calidad técnica, responde con fidelidad a los condicionamientos estéticos de su formación artística. No perdamos de vista que su trabajo estaba limitado por la demanda de una alta burguesía que no gustaba del realismo courbetiano ni del impresionismo. A pesar de ello, en sus últimas obras desarrolló una técnica pictórica que a posteriori ha sido calificada de impresionista.

Si consideramos las semejanzas y relaciones entre la formación y entorno de Fortuny y de Clapés y la mínima frontera generacional que los separa, es remarcable lo distintas que resultan sus respectivas propuestas artísticas.

Clapés es uno de los primeros exponentes en Cataluña y en España de un arte nuevo, que si bien no es el modernista tópico, cuyo abanderado y exponente referencial ha sido Santiago Rusiñol, tampoco puede, por supuesto, agruparse entre los academicistas. La sensibilidad clapesiana romántica, dista mucho del canon overbeckiano. Llama la atención la absoluta novedad de su obra. Si bien, trasladó a su trabajo los rasgos esenciales del ‘espíritu romántico’: anhelo de libertad y naturaleza rebelde, esas mismas características lo identifican con la filosofía del ‘art pour l’art’, por su parte absolutamente actual en el periodo.

Por todo ello, los catálogos de artistas y obras que conforman la historiografía del Modernismo, incluyen a Clapés, pero adjudicándole un papel secundario, muy distante del rol que el artista jugara efectivamente en su contexto. Pero además, no puede ser un objeto de estudio deslindado del Modernismo debido a que sus obras más destacadas fueron desarrolladas justamente en el periodo en que esa misma historiografía ubica el movimiento.

No es excesivo señalar que el trabajo de Clapés representa un punto de inflexión y un hito. Su mayor importancia estriba en su diferencia, en su carácter rupturista. La personalidad propia y extremadamente personal de esa producción la aísla no sólo de su contexto, sino también de la tradición pictórica que la antecede. Su potencia expresiva significa en la pintura catalana, un embrión proteico que concentró influentes gérmenes, necesarios para una posterior eclosión de unas innovaciones artísticas determinadas.<sup>21</sup>

En un entorno académico y “lamido” en que los claroscuros y los pintores barrocos están absolutamente denostados, Clapés retoma influencias de El Greco, de Caravaggio o de Ribera.<sup>22</sup> Pero no sólo. En los primeros comentarios aparecidos en la prensa sobre

nuestro personaje, su obra era calificada de ‘impresionista’,<sup>23</sup> y, él mismo, de “inspirado por el espíritu de su época”.<sup>24</sup> Efectivamente, nuestro pintor, capta la novedad de la pincelada impresionista y la incorpora como signo distintivo de su trabajo, elaborando imágenes que pueden calificarse propiamente de simbolistas o decadentistas, utilizando además unos coloridos absurdos y consiguiendo unas atmósferas que remiten a Wagner. Clapés consigue con todo ello, composiciones plenas de dramatismo y misterio, cuyos rasgos morfológicos y conceptuales recuerdan obras de sus contemporáneos franceses Moreau, Carrière, Fantin-Latour, o el italiano Tranquillo Cremona; por citar sólo algunos de los más significativos; mientras que, curiosamente, en el contexto local no se identifican parangones tan próximos.

Consecuentemente, nuestro personaje contribuye decisivamente no sólo en la conformación de un Impresionismo, un Simbolismo y un Decadentismo locales, sino también en el hecho de implantar una actitud independiente en el artista, que la sociedad barcelonesa muy pronto marcaría a Clapés sus cortos alcances.

No es que Clapés fuera modernista, fue un espíritu libre y sin proponérselo, resultó modernizador. Cuando la crítica barcelonesa más rancia y tradicionalista contempla el arte de Clapés, no puede ocultar su asombro, ni negar su talento: Es evidente que se trata de una producción distinta, única, novedosa, por todo ello, moderna; a pesar del desdén de Clapés por las luchas que emprendieron los intelectuales modernistas que consciente y deliberadamente conformaron un movimiento. La lucha de Clapés se libraba en otra arena, en el campo de batalla de sus propias neuronas.

### 3 *Manuel Sayrach: el indiscreto encanto de la inteligencia*

Sería impropio decir que ante ustedes está la monografía de un arquitecto modernista. Manuel Sayrach (1886-1937), más que arquitecto y más que modernista, fue un espíritu libre que se complacía elaborando metáforas con las que exponía su particular ideario. Un pensamiento por demás idealista. En ese sentido, Sayrach fue un simbolista independiente. Aunque indudablemente lo más destacado de su producción sea su escasa obra arquitectónica, si consideramos su filosofía personal, él mismo y su vida fueron sus máximas creaciones.

En 1912, cuando Manuel Sayrach era estudiante de arquitectura, “Wasser”, uno de sus compañeros, lo describiría humorísticamente:

*“De l’Escola sou primor,/gràcia, vida, goig, bellesa,/ornat, gloria, exquisidesa,/orgull, alegria, honor,/pou d’insondable fondària/ple de ciència fins a dalt,/home gran, geni cabdal/resplendor i lluminària/amb inspiració divina/esteu estudiant Historia/i ja sabeu de memòria /la literatura china.”*<sup>25</sup>

Aunque sólo se trate de una caricatura, Wasser destaca el máximo empeño de Sayrach: hacer de su vida una obra de arte. Y fue en ese empeño que Sayrach desarrollaría varias actividades intelectuales y artísticas en paralelo: arquitecto, dramaturgo, filósofo, literato, escultor y político; y en ese empeño también, Sayrach proyectó un ciclo dramático, pleno de analogías, redundancias y símbolos.

Como el legendario Pierre Abelard, personaje protagonista de su drama “Abelard i Eloïsa”, “Drama del amor”, Manuel Sayrach intenta conciliar dogma y ciencia y del intento surge su “Filosofía de la Llum”, donde la trascendencia es el camino anhelado y la vida el trayecto esforzado, perfectible, pero siempre dichoso. A partir de esta base conceptual, la obra arquitectónica y dramática de Sayrach presenta siempre un mismo esquema: un camino de las tinieblas hacia la luz, una trayectoria del caos al orden, un ascenso, un resurgimiento de la vida. La muerte como alegoría, la penumbra como contraste, la pesadilla como preámbulo de un tiempo glorioso, lo funesto como paso previo a la felicidad. Opuestos que a veces Sayrach confunde turbiamente. Más que Decadentismo, sensibilidad decadente.

Los cuerpos teóricos y los repertorios formales propios al Modernisme y al Noucentisme, movimientos y periodos contemporáneos a la biografía de Sayrach, proporcionan influencias, ideas e ideologías con las que el personaje integra un amplio y complejo universo intelectual y creativo absolutamente propio. La vida, la libertad, la naturaleza, serán conceptos clave que el creador de la escultura vital aprovechará para pulir su mármol. Una vida que es obra plástica no puede casarse con un movimiento. Es materia gaseosa, flota, asciende y se dispersa. No puede en fin, para fines identificatorios ser integrado a ningún grupo, ni formar parte de ningún catálogo.

Del ambiente intelectual y político contemporáneo, Sayrach buscará contactos y ligas con Guimerà, Pedrell, Macià, a quienes admiraba y a quienes presentó sus respetos. Pero sólo un personaje contemporáneo se equiparaba con aquellos personajes del arte y la cultura universal a los que admiraba: Antoni Gaudí. Y es a Gaudí a quien imita, es Gaudí quien lo inspira, es con Gaudí con quien se confronta introspectivamente cuando teoriza sobre arquitectura y cuando construye.

Contrastes, matices, facetas personales acercan a Sayrach a la ideología tradicionalista coherente con su alto nivel socioeconómico. Un año antes de su muerte, en 1936, dedica

a Pio XI un manuscrito de su obra teológica “Dios, o la Luz de la Luz”. Esos mismos contrastes, matices y facetas personales, su afinidad para con el enciclopedismo, su amplia cultura, sin embargo, lo hacen reflexionar en “lo otro”, lo que es ajeno a sus intereses de clase y a su manera lo defiende: en 1931, Sayrach publica el ensayo “República”, opúsculo enciclopédico donde exalta el sistema republicano. En la misma edición, incluye su proyecto de “Constitución”. Su estatus social se refleja: su concepto de república deriva en un catalanismo expansivo en donde se contempla de entrada la integración de Portugal.

Sus intereses políticos no aterrizaron en la práctica activa, sus dramas no ofrecen puntos de contacto significativos con la literatura moderna de la época. Tomando en cuenta estas premisas, el anacronismo de Sayrach, su aislamiento, nos incapacita para calificarlo y para clasificarlo. No existen relaciones estilísticas directas con una producción inspirada en un conjunto de fuentes con un espectro tan amplio.

Ante ustedes hay pues, -si cabe la simplificación-, el retrato de un auténtico esteta catalán que participó siempre a su manera y desde su defendida libertad, en episodios artísticos, culturales, políticos y sociales, de las primeras cuatro décadas del siglo XX.

*Geni immortal é imprès!//Màrtir de la nostre ciència!//Ja que no us falten calés/que Deu vos doni paciència!*<sup>26</sup>



Manuel Sayrach. Izq. Tarjeta de visita. Der. Pluma. Arxiu Sayrach.



Izq. Firma ilegible. Caricatura de Manuel Sayrach. 1912. Der. Manuel Sayrach. Placa de la puerta de su despacho en el Instituto Español de Seguros Médicos.



**Retrato de Manuel Sayrach hacia 1903. Arxiu Sayrach**



**Retrato de bodas de Montserrat y Manuel Sayrach, 1926, Arxiu Sayrach.**

---

<sup>1</sup> RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, Barcelona, Editorial Millá, 1951, tomo 1, p. 260.

En la entrada correspondiente a Clapés (primer tomo, página 260) se asienta que el pintor murió demente. Una anécdota suficientemente impactante como para ser repetida en la mayoría de textos que mencionan a Clapés. La participación de Clapés en certámenes próximos a la fecha de su fallecimiento, su trabajo como muralista decorando la escalera del Manicomí del Hospital de la Santa Creu en fechas cercanas a su muerte, la cordura de la nota que escribió la jornada previa a su deceso y el testimonio de su bisnieta, nos llevan a comprender que si bien su estado de salud mental era delicado, la palabra ‘locura’ resulta excesiva para describir las circunstancias del pintor hacia el último periodo de su vida.

<sup>2</sup> *Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana, S. A., Tercera reimpressió, Barcelona, 1990, p. 335.

Unas líneas de la entrada de Clapés en la “Gran Enciclopedia Catalana”, señalan que, Clapés : “*Isolat i adust –morí dement- s’enemistà amb bona part del món artístic català, especialment dels noucentistes*”. (“Aislado y adusto –moriría demente- se enemistaría con buena parte del mundo artístico catalán, especialmente con los noucentistes”).

<sup>3</sup> SACS, J., (ELIAS, F.), *La nostra gent*. Xavier Nogués, dentro de: AGUILAR M. y SOLDEVILA, C., (dirs.), *Quaderns blaus*, Vol. II Folio núm. 3, Barcelona, 1927, pp. 49 y SS. Citado por: BASSEGODA NONELL, J., *Investigacions sobre les pintures murals de la pedrera*, “Nexus” Núm. 15. Barcelona, diciembre de 1995, p. 36

“*Aquella calamitat plàstica que se llamaba Aleix Clapés*”. “*Energúmeno sin humanidad ni modos, con maneras burdas*”.

<sup>4</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001, pp. 167-168

<sup>5</sup> Citado por: BASSEGODA NONELL, J., *Investigacions sobre les pintures murals de la pedrera*, “Nexus”, núm. 15, Barcelona, diciembre de 1995, p. 36

“*Aquella calamitat plàstica que se llamaba Aleix Clapés*”. “*Energúmeno sin humanidad ni modos, con maneras burdas*”.

<sup>6</sup> ROCA I ROCA, J., *Nuestros Artistas: Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, 20 de mayo de 1894, p. 4

<sup>7</sup> op. cit.

<sup>8</sup> CAPDEVILA, L’*Obra del pintor Clapés al Museu. Donatiu del senyor Pere Milà i Camps*, “Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona”, Marzo de 1933, p. 82

“*Clapés, físicamente era un hombre enclenque*”

<sup>9</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania” núm. 82, Barcelona, 15 de julio de 1902, p. 287

<sup>10</sup> FOLCH, L., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, 6 de enero de 1921, p. 3

<sup>11</sup> CAPDEVILA, C., *Exposicions / Galeries Dalmau / Retrospectiva del pintor Aleix Clapés*, “La Publicitat”, Barcelona, 8 de noviembre de 1922, p. 3.

“*Siempre vivió al margen del movimiento artístico, macerado en la soledad de su recogimiento un poco arisco por las inextinguibles inquietudes de su alma candente y por la tensión constante de sus nervios*”.

<sup>12</sup> *De arte: Clapés y sus obras*, “El Noticiero Universal”, Barcelona, 17 de enero de 1921.

<sup>13</sup> BASSEGODA NONELL, J., *50 Aniversario de la muerte de Gaudí. Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 14 de mayo de 1976, p. 47.

<sup>14</sup> BASSEGODA NONELL, J., *Investigacions sobre les pintures murals de la pedrera*, “Nexus”, núm. 15, Barcelona, diciembre 1995, pp. 33 y SS.

<sup>15</sup> OPISSO, R., *A. Clapés, H. Miralles, J. Mir i E. Meifrén. Acuarela y lápiz carbón*, publicada en “Opisso”, Caixa Tarragona, 2003, p. 20.

<sup>16</sup> QUINEY, A., *Hermenegildo Miralles, arts gràfiques i enquadració*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2005, p. 17.

Enfoca su atención a la representación de Miralles en la acuarela de Opisso en los siguientes términos: “*Más adelante, casi a finales del tiempo exigido para acabar mi estudio tuve conocimiento de una acuarela de Ricard Opisso donde Hermenegildo Miralles aparecía –juntamente con Aleix Clapés, Joaquim Mir y Eliseu Meifrén- retratado con un traje de jinete, que daba veracidad a la noticia que de él tenía. Es decir que era coleccionista de carruajes y un aficionado a los caballos*”.

<sup>17</sup> CADENA, J.M., *Lluís Bagaria. Caricaturista del món barceloní. Llegat Maria Cladellès*, Museu d’Art de Sabadell (Barcelona), Exposición del 6 de marzo al 13 de julio de 2003, p. 55.

Los motivos de las reservas de este sustentante a la identificación de Clapés con la caricatura señalada por Cadena, son tres principales. El primero, relativo a la fotografía proporcionada por María Isabel Real, bisnieta del pintor, a los organizadores de la exposición, resultó ser el retrato de otra persona, fotografiada hacia 1887, en el taller del artista. En esa fotografía, por detrás del modelo, aparece la imitación de un tapiz del Real Patrimonio a todas luces ejecutada por Clapés. El personaje retratado, puede tratarse de un hermano del artista, ya que tiene un cierto parecido con el pintor. El error pudo conocerse una vez que Real, más recientemente, localizara en sus archivos dos fotografías de Clapés joven. Una de ellas en el carnet de identificación del pintor para la Exposición Universal de Barcelona y otra obtenida en Montevideo, Uruguay. Ambas fotografías están incluidas en este trabajo. El segundo razonamiento opuesto a Cadena, consiste en la fecha en que Bagaria realizara las caricaturas. Hacia 1910, Clapés tenía 64 años. Una edad que supera ampliamente la edad del personaje de la caricatura identificado con Clapés.

La tercera y última de nuestras hipótesis en este sentido, concierne a la baja estatura de Clapés, que un caricaturista nunca obviaría. El personaje de la caricatura identificada con Clapés, por el contrario, tiene unas piernas especialmente largas.

<sup>18</sup> MARFANY, J. LL., *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1982, p. 34.

<sup>19</sup> op. cit., p. 23.

<sup>20</sup> CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions catalanes, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1983, pp. 147-155.

Castellanos nos explica los motivos sociológicos e ideológicos por los cuales se desarrolla el arte simbolista-decadentista: "La obra artística idealista, no se mueve en un campo concreto, sino en el del ensueño. Este hecho no responde a un puro evasimismo. La crisis del positivismo, más que la crisis de una filosofía, es la crisis de la consciencia pragmática. La idea del progreso no resulta suficiente, en el acelerado panorama de los mecanismos industriales. En medio de la crisis, las inquietudes se extienden hacia la conquista de nuevos campos. La metafísica y la psicología descubren el Inconsciente, lo Desconocido o lo Absoluto. De aquí viene la propuesta de un arte 'ideista', que recree la realidad desde la idealidad, con el consiguiente rechazo de la cotidianidad como centro de la materia artística. Todo ello representa colocar en un primer plano la contradicción ideal-realidad. Se trata de enmarcar las inquietudes, los miedos y las inseguridades, más allá de ellas mismas, donde puedan ser calibradas en relación con la idealidad. El arte se convierte así en el refugio del hombre enfermo de angustia. Una huida, una 'sensación' de control, que substituye el ya imposible control real y también, una rebelión contra la sociedad industrial".

Casellas pretende la utilización de la naturaleza como elemento decorativo del arte, hacerla portadora de valores que no le son propios. Para conseguir ese objetivo, no es suficiente estudiar las leyes que la dominan (novela naturalista, impresionismo), es necesario algo más: 'la virtualidad ideista'. El periodista de "La Vanguardia" puntualiza el cariz espiritualista del arte finisecular que, por tal de fijarse al universo interior, recurre "a los orígenes de la pintura cristiana, por excelencia expresiva (...) manantial de sentimientos inefables y de ensueños misteriosos".

"La acentuación de los valores de la sensibilidad, se desarrolla con el fin de penetrar en el dominio de lo psíquico, decantándolos hacia la psicología metafísica, que orienta todo este proceso de idealismo hacia la convicción de la existencia de un universo sobrenatural, en el cual el hombre participa a través de la 'psiquis'. El mundo sensible se convierte en un medio para remontarse al absoluto (teoría de las correspondencias) o para expresar el universo interior. Pero no necesariamente ha de corresponder a las concepciones católicas tradicionales. La restitución de la dimensión metafísica del hombre, que el naturalismo había relegado, se llevará a término independientemente de las creencias religiosas. La temática religiosa será mayoritariamente utilizada de la misma manera que Casellas pide que se utilice la realidad: como motivo inicial o como pretexto". Explica Castellanos.

Casellas desea restablecer a la pintura su función primordial: la decorativa; y restituirla al seno de la arquitectura, retornándole toda la plenitud posible, su función social. Entre las aspiraciones contemporáneas de la pintura, -señala-, hay una ya conseguida, se trata de la gran aportación del siglo XIX a la historia de la pintura, la conquista de la naturaleza: "*Faltaba superar el realismo, recorrer los descubrimientos técnicos que permitiesen al artista subjetivar la magnificencia decorativa de la naturaleza, para aplicarla a la expresión del concepto trascendente*". Y se extiende: "*Ruskin y Turner en Inglaterra; Puvis, Cazin y Besnard en Francia, han encontrado la alianza íntima de la composición decorativa con el paisaje, el mundo del espíritu con la visión exterior, la vida de los seres con la vida de las cosas, la acción humana con el fenómeno natural*".

Casellas alaba de Whistler el cultivo de las premisas de Wagner, puesto que "*de la realidad no pretende extraer vistas, imitaciones o copias, sino un efecto de conjunto, una impresión culminante, una sensación total*". De acuerdo a Casellas, Whistler, a través de su trabajo, coloca a la pintura en la misma senda de otras manifestaciones creativas: "*la finalidad de la obra bella es promover una sensación. Así la poesía tiende a eliminar el concepto en beneficio de lo sensorio, según lo entienden Verlaine y todos los líricos decadentistas. Así la dramática se esfuerza por anular todo vestigio de acción humana determinada, para sugerir una impresión general: terror, voluptuosidad, unción misterio... como pretende el teatro de Maeterlinck*".

Y sigue: "*Whistler ha hecho música de la pintura. Es decir, ha aproximado el arte de la línea y de los colores a la gran síntesis artística que en que se ha convertido la música moderna, continuum expresivo no segmentado, punto de referencia obligado para todo arte que pretenda conseguir la sugestión*". Casellas, inevitablemente, remite toda esta voluntad musical, harmónica, de la pintura moderna, a Wagner; porque según él, una vez conquistada la naturaleza a través del impresionismo, se puede llegar a aquella síntesis poemática por la que habían suspirado los primeros románticos. La pintura puede conseguir el mismo nivel de significación de la música, romper todos los modelos, todas las fórmulas del arte escolástico, un arte capaz de plasmar estados del alma. Sobre todo si recupera su destino decorativo en íntima unión con la arquitectura. Para convertirse además en el arte civil de las sociedades modernas, un objetivo conseguido por la ópera wagneriana". Explica Castellanos y continúa:

"Casellas reclama esta pintura para Cataluña en 1894, con motivo de la Exposición General de Barcelona. Esta exigencia, asimismo, era directamente conectada con la mitificación de un artista, Albert Besnard, quien, según Casellas, había encontrado la fórmula pictórico-ornamental deseada". Cuando el crítico formula la propuesta de pintura simbólico-decorativa en 1894, lo hace con una cierta desconfianza en las posibilidades de incidencia inmediata en Cataluña. De las obras que, en la Exposición General de 1894, se aproximan a la propuesta hecha, fundiendo visión mística, leyenda o tradición con paisaje, analiza tres: "El primer resplandor del socialismo", de Soler de las Cases, "Venite et prandete" de Joan Llimona y "Els pobres" de Aleix Clapés. Casellas ataca el primero, puesto que según él, su intención trascendente está sólo en el título. La obra es un simple paisaje. A las obras de Llimona y Clapés, el crítico las coloca como antecedentes inmediatos de la eclosión del Simbolismo que se produce dos años más tarde, en 1896. Están emparentadas con la pintura simbólica por su intención cristiano-sociológica, aunque diferentes del espíritu místico altruista de las corrientes europeas. El crítico considera fracasada la obra de Llimona, a pesar de la influencia de Puvis, porque no se consigue la idealización del paisaje ni de las figuras, mientras que en la obra de Clapés encuentra la realización plena de los objetivos. Sin embargo, "por ser producto exclusivo del fogoso temperamento del artista, escapa a todo intento de clasificación". Concluye Casellas.

<sup>21</sup> op. cit. p 155.

Raimon Casellas sitúa las obras de Llimona y Clapés, presentadas en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1894, como antecedentes inmediatos de la eclosión del Simbolismo que se produce dos años más tarde, en 1896; pero especifica que dichas obras están emparentadas con la pintura simbólica por su intención cristiano-sociológica, aunque diferentes del espíritu místico altruista de las corrientes europeas. Raimon Casellas, sin embargo, consideró fracasada la obra de Llimona, a pesar de la influencia de Puvis, porque no consigue la idealización del paisaje ni de las figuras, mientras que en la obra de Clapés encuentra la realización plena de los objetivos. Sin embargo, "por ser producto exclusivo del fogoso temperamento del artista, escapa a todo intento de clasificación". Concluye.



O bien:

TRENC, E., *A l'entorn del Simbolisme*, dentro de: FONTBONA, F., (dir.) "El Modernisme", Volum III, "Pintura i dibuix", Barcelona, Edicions L'isard, 2002, p. 54.

Trenc señala que las características de la obra pictórica de Clapés lo convierten en una especie de precursor del Expresionismo artístico del comienzo del siglo XX.

<sup>22</sup> L.A. *Barcelona Artística. Pinturas y esculturas de la exposición Parés*, "La Dinastía", Barcelona, 27 de abril de 1887, p. 2.

*"Clapés, a juzgar por el extraño y repulsivo lienzo a que aludo, busca más que la energía de Rubens, la locura del Greco, y estas locuras cuando son deliberadas pierden su única excusa".*

L.A. *Barcelona Artística. Las últimas obras expuestas en el salón Parés- Clapés y sus amigos- La estatua colosal de Cristóbal Colón*, "La Dinastía", Barcelona, 12 de agosto de 1887, p. 2

*"Uno de ellos era un retrato de señora, de tamaño natural y casi de cuerpo entero; el otro uno de esos monjes demacrados con que dijérase que pretende el pintor recordar a Ribera".*

OPISSO, A., *Exposición permanente del Círculo Artístico*, "La Vanguardia", Barcelona, 14 de noviembre de 1899, pp. 4-5.

*"Realzan la importancia de la Exposición varias obras de Casas, Clapés y Graner, (...) Clapés por un ascético cenobita que parece escapado de un cuadro de Caravaggio".*

<sup>23</sup> *Crónica general*, "La Renaixensa", Barcelona, 11 de agosto de 1887, p. 1.

*"Sens separarse de lo real, Clapés presenta duas obras completament diverses y del contrast ne surt beneficiat l'art y l'alta reputació pictórica del apóstol més fervent de la Escola impresionista que tenim a Catalunya".*

<sup>24</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona. Los cuadros de Clapés*, "Diario oficial de avisos de Madrid", Madrid, 23 de enero de 1887, p. 3.

*"Nos atrevemos a afirmar que en nuestros tiempos, en que la misión del arte parece ser la producción de lo bonito, más que de lo bello, en que priva la frivolidad del asunto, y en que la confección de la obra suele ser mecánica, cuando aparece un artista como Clapés, con muchos defectos tal vez, pero que busca inspiración en el espíritu de su época, que procura influir con sus obras en el mejoramiento de las miserias sociales, y que tiene factura propia, que se trata de un artista viril que alcanzará justo renombre".*

<sup>25</sup> WASSER, *Oda al señó Sayrach*, núm. 2, Barcelona, 24 de octubre de 1912. Arxiu Sayrach.

Composición humorística en verso, impresa. Acompañada de una caricatura de Manuel Sayrach. Sin referencias adicionales. Sólo se especifica que es el número 2, lo que indica que formaba parte de una serie.

<sup>26</sup> op. cit.

### *III Aleix Clapés (1846-1920)*

---

#### *Capítulo 1*

#### *Contribuciones a una biografía de Aleix Clapés*

##### *1 Cronología.*

Los acontecimientos relacionados con la vida y la obra de Aleix Clapés, que no pueden datarse con precisión, constan en el apartado “Notas para una biografía de Aleix Clapés”.

1846

-10 de septiembre

Nacimiento de Alejo Pedro María Jaime Clapés Puig en la calle San Genís número 10 de San Genís de Vilasar (hoy Vilassar de Dalt), provincia de Barcelona. Hijo de Antonio Clapés Pons de Vall y Teresa Puig Villa. Aleix sería el más pequeño de una familia de ocho hijos, siete de ellos varones.

-11 de septiembre

Bautismo de Clapés siendo sus padrinos Alejo Monpart y Rosa Amat.

1880

-3 de agosto

Ofrece al Centre de Lectura de Reus un retrato de Joaquim Maria Bartrina, que presidirá el homenaje al poeta, siete días después de su muerte.

1886

-24 de diciembre

Expone las telas “El Peón” y “El Mendigo” en el Salón Parés de la calle Petritxol de Barcelona.

1887

-3 de abril

Acude a la recepción de la comisión del Ayuntamiento de Madrid que visita Barcelona integrando el grupo de representantes del “Centro Artístico”.

-28 de abril

Expone el cuadro “Èxtasi de sant Francesc d’Assís” en el sitio preferente del Salón Parés.

-9 de agosto

Ofrece un óleo como parte de los premios del “Primer Certamen Literari de Sant Joan de Vilassar” (hoy Vilassar de Mar)

-11 de agosto

Presenta tres obras en el Salón Parés: “Retrato de señora”, “Testa y torso de un pobre viejo” y la imitación de un tapiz.

1888

-2 de abril

-Frederic Rahola, en “La Vanguardia”, indica que Clapés tiene un estudio en el “Centro Artístico” de Barcelona.

-16 de julio

Participa en la “Sección Española” del “Salón de Bellas Artes” de la “Exposición Universal” con un “retrato de señora”, que se ubica en el salón principal de la misma sección.

1889

-18 de marzo

Forma parte del jurado del concurso del monumento a Manuel Cabanyes en Vilanova i la Geltrú (Barcelona).

1892

-25 de marzo

Concluye el mural “Hércules a la búsqueda de las Hespérides”, en la fachada lateral de Palau Güell.

-22 de abril

Muere Josep Maria Bocabella Verdaguer, impulsor del templo expiatorio de la Sagrada Familia. Llorenç Matamala realiza una mascarilla mortuoria mediante la cual, Clapés pinta el retrato al óleo de Bocabella expuesto actualmente en el museo de la Sagrada Familia.

1893

-26 de marzo

Participa en la exposición de pintura de ‘asunto religioso’ organizada por el diario barcelonés “La Vanguardia” con dos obras realizadas para el Palau Güell: “Santa Isabel de Hungría” y “Busto de Apóstol”

1894

-3 de abril

Participa en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona con los paneles “Plegaria” y “Santa Isabel de Hungría” del Palau Güell. También participa con el “retrato de un campesino” consiguiendo por éste un diploma. En el catálogo de la exposición se publica la dirección del pintor: Calle Conde del Asalto (hoy “Nou de la Rambla”) número 52, segundo piso, de Barcelona.

-20 de mayo

Se publica en “La Vanguardia” un artículo monográfico sobre el pintor, firmado por Josep Roca i Roca. En ella se destaca el trabajo de Clapés en el Palau Güell, del que se menciona que está prácticamente concluido.

-25 de octubre

Acude al Palau Güell a la recepción organizada en honor del nuncio de S. S. el Papa León XIII en Madrid, señor Cretoni.

1895

-24 de abril

Una nota en “La Vanguardia” señala que el retrato de Pere Villà i Teyà, alcalde de Vilassar de Dalt, de la autoría de Clapés, se expone en el sitio preferente del Salón Parés.

-29 de abril

El retrato de Villà es colocado en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Vilassar de Dalt, coincidiendo con la fiesta mayor de la localidad.

-6 de mayo

Un artículo de “La Vanguardia” incluye a Clapés entre los donantes del cuadro de Regoyos “El mes de María” al Ayuntamiento de Barcelona.

1896

Matrimonio con la viuda Gumersinda Llunas Pujal, oriunda de Reus, cuando el artista tenía cincuenta años y la contrayente cuarenta. Llunas tenía dos hijos de su primer matrimonio: Mariano y Serafina Ferré.

-28 de abril

Expone dos bustos de apóstoles procedentes del Palau Güell y los retratos de Bocabella y Dalmau en la “Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas”.

1897

-5 de marzo

Nace Teresa Marcela Gumersinda Clapés Llunas, hija única del artista.

-24 de diciembre

“La Vanguardia” publica una nota que menciona la participación de Serafina Ferré en el Salón Parés, hijastra del artista, con el boceto “Cariño Maternal” que según el autor de la nota, evoca el estilo de Clapés.

1898

-21 de enero

Participa en la XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés. Raimon Casellas elogia el “retrato de señora” con el que el pintor tomaría parte.

-1 de septiembre

“Álbum Salón” reproduce a plana completa el óleo “¡Éxtasis!” de Clapés, propiedad de Eusebi Güell.

1899

-Participa intensamente en la revista “Hispania” propiedad de Hermenegildo Miralles, en la que se reproducen sus obras asiduamente: “El Éxtasis de San Francisco”, “El Peón”, etc. Las portadas de los números 6 y 17 de la misma revista, también fueron dedicadas a trabajos de Clapés.

-30 de septiembre

Participa en la muestra inaugural del local del “Círculo Artístico”.

-14 de noviembre

El retrato de Clapés que se presenta en la exposición permanente del Círculo Artístico es descrito por Opisso en “La Vanguardia” como un “ascético cenobita que parece escapado de un cuadro de Caravaggio”.

-1 de diciembre

Solicita licencia para la construcción de una casa de planta baja y tres pisos en la calle Escorial de la Villa de Gràcia. Los planos administrativos fueron firmados por Gaudí.

-14 de diciembre

El retrato de Miquel Ibarz, de Clapés, ocupa el lugar príncipe del Salón Parés.

-31 de diciembre

“La Vanguardia” anuncia la apertura de una exposición en el Salón Parés que presentaría los trabajos originales que habían ilustrado la revista Hispania. Se especifica que Clapés formaría parte de la muestra.

1900

-5 de abril

Salvador y Leonor Gaudí, primos del arquitecto, mencionan en una carta la confección que se realizaba por esos días del estandarte de la Colonia Reusense de Barcelona para la peregrinación al Santuario de la Virgen de la Misericordia de Reus. Clapés estampó en ese lábaro la figura de la vidente Isabel Besora. El pendón fue destruido durante la Guerra Civil.

-Junio

Obtiene la licencia municipal para la construcción de una casa en la calle Escorial de la Villa de Gràcia (Barcelona)

1902

Acude al despacho de Gaudí en la Sagrada Familia, para contemplar transparencias de las cuevas de Artà y Manacor (Mallorca), mediante un verascopio. El aparato y las transparencias habían sido prestadas por Eusebi Güell al arquitecto.

-15 de julio

El número 82 de la revista “Hispania” se dedica monográficamente a la personalidad artística de Clapés. El texto corre a cargo de Alfredo Opisso y se incluyen numerosas reproducciones de obras del artista. La portada consiste en un autorretrato del pintor.

-4 de septiembre

Alfredo Opisso, en “La Vanguardia”, desarrolla la crónica de una exposición en el Salón Parés que presenta un conjunto de mobiliario realizado por los ebanistas “Hoyos, Esteva y Cía.”.

Por la descripción de los muebles, podemos afirmar que se trata de los muebles del salón de los señores Ibarz, diseñados por Clapés, actualmente expuestos en la Casa Museu Gaudí. En la misma exhibición, Clapés presentó dos imitaciones de tapices: “la curación de un paralítico” y “El rapto de las sabinas”, además de tres retratos: el de una señorita con fondo verde pálido, el de un niño y el de “un rapazuelo entre las ramas de un almendro en flor”.

-7 de octubre

“La Vanguardia” anuncia el traspaso de la revista “Hispania” de Hermenegildo Miralles a Aleix Clapés. A partir de esta fecha, los números de “Hispania” publicados en 1902, participan a los lectores el cambio de propietario.

1903

-1 de enero

Aparece el primer número de la segunda época de la revista quincenal “Hispania”, correspondiente a la propiedad de Clapés que además dirige la publicación. Son destacables la ampliación del formato en relación a la “Hispania” original y la portada única pintada por el artista que se reprodujo en los 16 números que llegarían a publicarse. La revista publica también algunas obras pictóricas y fotográficas de Clapés.

-6 de noviembre

Inauguración del “Salón de Hispania” para exhibición y venta de piezas de arte, en la Rambla de Catalunya número 29 el domicilio donde unos meses antes Clapés había fijado la sede de la revista “Hispania”, y en donde comercializaba material artístico. Entre las piezas expuestas debe destacarse un conjunto mobiliario diseñado por Gaudí y fabricado por Casas y Bardés.

1904

Febrero

Apertura de un establecimiento para venta de perfumería y objetos de arte en la calle Ferran de Barcelona, de la empresa Clapés y Cía. El lienzo “El diagnòstic del doctor Robert” pintado por Clapés formará parte de la exposición. El establecimiento había preparado un salón decorado, entre otros motivos, con imitaciones de tapices realizadas por el mismo Clapés.

Expone en el establecimiento de Josep Ribas, mueblista y decorador, en la Plaça Catalunya.

1905

-Febrero

Nueva colaboración con Josep Ribas. Expone en el establecimiento del mueblista, entre otras obras, el cuadro “La Professió”, así como imitaciones de tapices.

1906

-Febrero

Es designado por La Sección de Pintores de Reus para formar parte del jurado del concurso de aprendices.

1907

-Febrero

Solicita al Ayuntamiento de Barcelona permiso de construcción en un solar situado en la calle Martí, vecino a la casa donde residía. Posiblemente se tratara de una ampliación.

-29 de junio

Los arquitectos Bonaventura Conill y Josep Maria Jujol, trabajaron ampliando un boceto hecho por Clapés donde figuraban la Sagrada Familia y los Apóstoles. Los lienzos preparados cubrirían y decorarían el ábside de la iglesia de la Sagrada Familia habilitando el espacio para los actos litúrgicos de la festividad de San Pedro y San Pablo.

1910

-14 de Mayo

Se inaugura la “Exposición de Retratos Antiguos y Modernos” organizada por el Ayuntamiento de Barcelona. Clapés participará con cinco obras: “Retrato de un alcalde”, “Retrato de D.<sup>a</sup> Dolores Martí”, “Retrato de señora y niña”, “Retrato de D.<sup>a</sup> Maria Campaneria” y “Retrato del poeta D. Joaquín M. Bartrina”.

1911

Entre este año y el siguiente, ejecuta la decoración pictórica en paredes y techos de las áreas preponderantes de la casa Milà: vestíbulos, escalera de honor y gran patio interior, así como en los dos pisos principales. Dicha decoración consistió principalmente en reproducciones de tapices. Xavier Nogués, Iu Pascual y Teresa Lostau colaboraron con Clapés en esta tarea.

1912

-Julio

Participa en una Exposición Colectiva, organizada por el Centre de Lectura de Reus.

1914

-Agosto

Es designado miembro del jurado en el concurso para elegir el cartel conmemorativo del centenario del natalicio del General Prim organizado por el Ayuntamiento de Reus.

1915

-10 de abril

Matrimonio de Teresa Clapés con Josep Maria Real, en la iglesia de Sant Joan de Gràcia (Barcelona).

1916

-Marzo

Dicta su testamento que sustituye uno anterior firmado en abril de 1915. En el testamento definitivo Clapés declara heredera universal y albacea testamentaria a su hija única.

-Septiembre

Nacimiento de Josep Maria Real Clapés, primer nieto del artista.

-4 de octubre

Queda instalada la exposición homenaje a la pintora catalana Pepita Texidor, en la cual participa Clapés.

1919

-10 de mayo

Inauguración de la Exposición Municipal organizada en el Palacio de Bellas Artes que se mantiene abierta al público hasta el 30 de junio de 1919. En esta exposición, Clapés tomará parte como miembro del “Cercle Artístic de Sant Lluc”, una asociación a la que Clapés no parece haberse adscrito sino hasta esta fecha.

-Junio

Asiste al “Concurso Regional de Aprendices” convocado por la “Sección de Artes y Oficios” del “Centre de Lectura de Reus”, en calidad de miembro del jurado.

1920

-16 de diciembre

Escribe una nota al director del Manicomi del Hospital de la Santa Creu, Francesc de Paula Xercavins en la que solicitaba que le fuese liquidado el importe de la compra de tubos de pintura adquiridos para la decoración pictórica de la escalera del vestíbulo del recinto (actualmente sede del distrito de Nou Barris, Barcelona), que emprendía por esas fechas. En la nota alude a su delicado estado de salud así como a un juicio al que no pudo asistir por sus padecimientos.

-17 de diciembre

Muere en su domicilio de la calle Argentona 25 (esquina con Escorial).

Los miembros de la Administración del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, enterados del deceso, acuerdan la asistencia del secretario de la misma, en representación de la institución, al entierro de los restos del artista.

-18 de diciembre

Es sepultado en el Cementiri del Sud-Oest de Barcelona.

La hija del artista improvisará una exposición de las obras de Clapés en su estudio, con el fin de intentar aliviar la acuciante situación económica en que se encontraba la familia. Dicha exposición será inaugurada oficialmente por la Junta Autònoma de Museus de Barcelona. Entre las personalidades que asistirán, se encontraría el arquitecto Gaudí.

1921

-3 de enero

Teresa Clapés y su marido Josep Real, presiden el funeral del pintor, a las diez de la mañana en la capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de Sant Joan de Gràcia (Barcelona).

-11 de marzo

La MIA (“Muy Ilustre Administración”) del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, comisionó al administrador, Carles de Fortuny, para que estudiara la manera en que se podría apoyar económicamente a la familia de Clapés y corresponder así al trabajo desinteresado del pintor que había dejado inconcluso en el manicomio de dicha institución.

-18 de marzo

Influida por la entusiasta solidaridad de de Fortuny, la Administración del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, acordaría destinar inmediatamente 3.000 pesetas para contribuir a solventar la difícil situación económica de la familia de Clapés a cambio de alguna obra del pintor.

-29 de abril

La Administración del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, fija en 4.000 pesetas el precio que pagaría por una de las obras del pintor en poder de sus deudos, a fin de



ayudarles. Dicha cantidad, era la máxima posible que la institución podía destinar a tal objeto.

-13 de mayo

En el acta de sesión de la “MIA”, correspondiente a esta fecha, se asienta que la familia de Clapés había convenido ofrecer al hospital el cuadro “Trasllat de les despulles de Santa Eulàlia de Santa Maria del Mar a la Catedral”, en atención a la institución, aún cuando el valor de la obra fuese superior.

1922

-25 de octubre

Inauguración de una exposición in memoriam en las “Galeries Dalmau”. Entre las obras expuestas se contaban: “La Resurrección de Lázaro”, “Tríptico”, “San Sebastián”, “Autorretrato”, “La niña de la palma”, “Boceto de la novia”, “Boceto de retrato ecuestre”, etc. La exposición fue clausurada el 12 de noviembre.

1924

-Enero

Las “Galeries Dalmau”, ubicadas en el Paseo de Gracia número 62 de Barcelona, presentarían la “Exposición de seis grandes tapices y diversos bocetos del malogrado pintor A. Clapés”. Los tapices expuestos serían: “Sara se despide de su madre Raquel”, “Episodio de la historia de Alejandro el Grande”, “El descendimiento de la Cruz”, “Episodio de la Historia de San Juan Bautista”, “El Cristo de la Misericordia” y “El Agorero Calchas”.

1933

-1 de Marzo

Publicación de un artículo monográfico sobre Clapés de Carles Capdevila en el “Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona”, con motivo de la donación de Pere Milà de diecisiete telas del artista al Museo de Arte de Barcelona. Previamente, el museo ya contaba con cuatro obras de Clapés: “Retrat d’un home”, que había sido donada por su yerno, Josep Maria Real, en 1921, un esbozo de “Trasllat de les despulles de Santa Eulàlia de Santa Maria del Mar a la Catedral”, adquirido en 1921 y dos grandes telas alegóricas de “La Atlántida” de Verdaguer, procedentes del Palau Güell y donadas en junio de 1928 por la señorita Maria Lluïsa Güell López.

1942

-25 de agosto

Se inaugura la “Exposición de pinturas y dibujos” de la “Primera promoción artística”, patrocinada por el Ayuntamiento de San Ginés de Vilasar (Actual Vilassar de Dalt) y dedicada en “Homenaje al egregio artista pintor Alejo Clapés Puig”. En la primera página del catálogo, Àngel Fàbrega i Grau, desarrolla una semblanza biográfica de Clapés.

1956

-29 de septiembre

Conferencia de Salvador Dalí en el Parque Güell. En el acto se utiliza una butaca del salón Ibarz, diseñada por Clapés, como sitial de Gala Dalí.

1969

-Diciembre

En la exposición “El Modernismo en España” organizada en el Casón del Buen Retiro de Madrid, se incluye el óleo “Crist i la Magdalena” de Clapés, así como muebles del conjunto Ibarz, diseñados por él mismo.

1998

-23 de diciembre

Inauguración de la exposición “A. Clapés, 1846-1920”, organizada por la Regidoria de Cultura de l’Ajuntament de Vilassar de Dalt, ciudad natal del artista, en el Centro Cultural de la localidad. La muestra se verificó del 23 de diciembre de 1998 al 24 de enero de 1999. La exhibición reunió obras de Clapés del Palau Güell, de la colección del MNAC y de colecciones privadas.

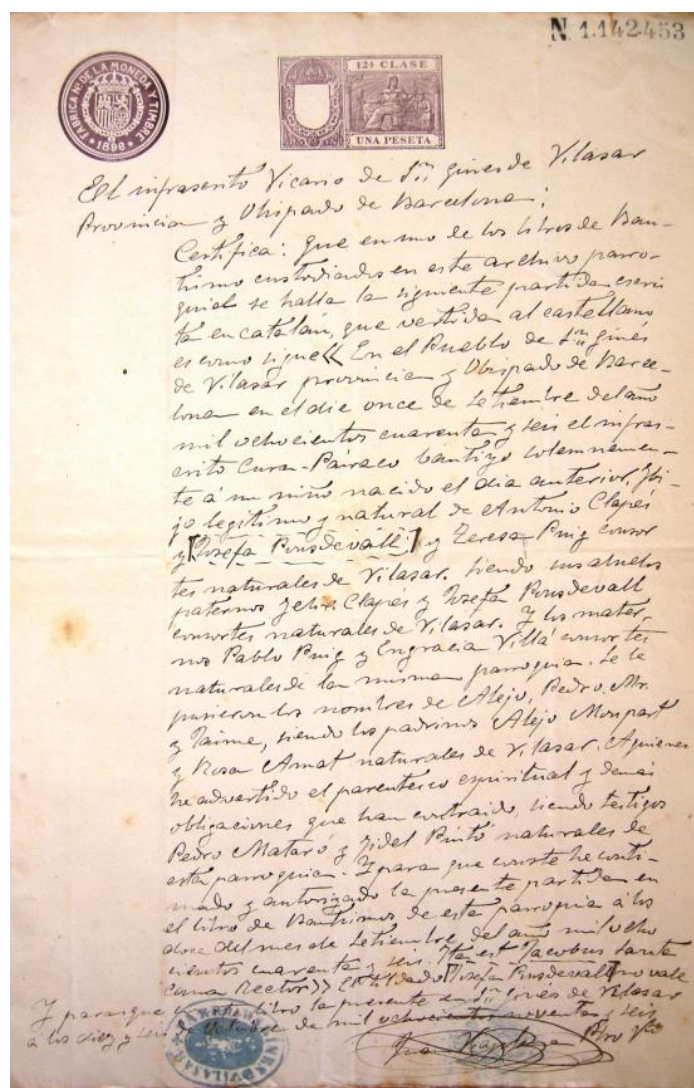
Se publicó un catálogo para la ocasión, con reproducciones de diez obras de Clapés, así como una semblanza biográfica del artista. Esta publicación, de apenas veinte páginas, es hoy por hoy, el estudio más extenso que se haya publicado sobre Clapés.

## 2 Notas para una biografía de Aleix Clapés.

“Clapés es de estatura pequeña y enjuto de carnes. Su alma de artista se transparenta en sus brillantes ojos: su temperamento vivo rebosa en su conversación chispeante. Siente por el arte que profesa fervido entusiasmo y muestra en el ejercicio de la pintura un gran desinterés”.<sup>1</sup>

### 2.1 Sant Genís de Vilasar

Alejo Pedro María Jaime Clapés Puig, nació en la calle San Genís número 10 de San Genís de Vilasar (hoy Vilassar de Dalt), provincia de Barcelona, el 10 de septiembre de 1846. En el mismo domicilio se ubicaba la panadería que representaba el sustento de la familia.<sup>2</sup> Fue bautizado al día siguiente, siendo sus padrinos Alejo Monpart y Rosa Amat<sup>3</sup>. Alejo fue el más pequeño de una familia de ocho hijos, siete de ellos varones.<sup>4</sup> Sus padres, Antonio Clapés Pons de Vall y Teresa Puig Villa, también eran originarios de San Genís. Se ha publicado recurrentemente que el año de nacimiento de Clapés fue 1850,<sup>5</sup> un dato erróneo si tomamos en cuenta la evidencia del acta de bautismo del pintor, que obra en el “Arxiu Clapés”.<sup>6</sup>



Partida de bautismo de Aleix Clapés i Puig. Arxiu Clapés.

Alejo pasó su infancia en San Genís y es muy probable que en esa población de la comarca del Maresme, se haya descubierto su talento artístico. Hay una anécdota que circulaba por vía oral entre los vecinos de Vilassar, sobre la “misteriosa” aparición de un mural en el que estaban representados varios asistentes a un entierro acontecido el día anterior. Los vecinos, sorprendidos, se preguntaban quién podía ser el autor de aquel conjunto de retratos, mientras que el pequeño Alejo, que había sido el autor, no se atrevía a revelarlo, por temor a recibir un castigo. Al cabo de unos días, al constatar que los retratados estaban complacidos y reconocían su semejanza con los personajes del mural, Alejo confesó que había sido él, el creador de la pintura.<sup>7</sup> A raíz de aquellos hechos, la gente del pueblo alentó a los padres de Alejo a que lo ayudaran a desarrollar su talento precoz, llevándolo a una escuela de dibujo artístico y pintura, por lo que decidieron trasladarlo a vivir con uno de sus hermanos mayores que radicaba en Reus. La anécdota, que podría ser sólo una leyenda, coincide con el talento de Clapés para retratar personajes “de memoria”, es decir, sin la necesidad de contar con el posado del modelo.<sup>8</sup>

## 2.2 Reus

Hay otra versión del motivo del traslado del pequeño Alejo, de Vilassar a Reus. El crítico de arte José Roca expone en un artículo publicado en 1894, que cuando Alejo Clapés era niño y con el propósito de mejorar su salud, fue trasladado a vivir a Reus con uno de sus hermanos, quien residía en aquella ciudad, puesto que Alejo tenía una naturaleza débil y enfermiza.<sup>9</sup> De acuerdo al mismo artículo, el primer maestro de Clapés, fue el fresquista Hernández, que tenía establecido un taller de dibujo en Reus (provincia de Tarragona). Hernández era amigo cercano del más reconocido pintor de Reus de todos los tiempos: Mariano Fortuny<sup>10</sup>. En este ámbito estaban próximos también otros pintores destacados, como Josep Tapiró o Josep Llovera<sup>11</sup>. En el taller de Hernández, Clapés demostró un desempeño extraordinario, por lo cual regentaba las clases que allí se impartían y colaboraba con su maestro, para cumplir los encargos que habitualmente recibía de las principales familias reusenses. Roca menciona un ejemplo remarcable del trabajo pictórico decorativo de Clapés: “un gran salón decorado con pinturas al temple” en la casa del comerciante reusense, señor Magraner.<sup>12</sup> Las biografías de los pintores reusenses Tomàs Bergadà i Pi (1862-1937) y Antoni Fuster i Banús (1865-1950), mencionan a Aleix Clapés, como uno de sus formadores en el ejercicio de la pintura.<sup>13</sup>

## 2.3 Uruguay y Roma

Las notas biográficas continúan con la mención de los dos viajes que realizó nuestro artista a Uruguay, en donde, -de acuerdo a Roca, seguramente informado por el propio Clapés-, estaba establecido otro de los hermanos del pintor. El autor citado, explica que el primer viaje del artista fue proyectado con el fin de reunir recursos económicos para poder dirigirse posteriormente a Roma, propósito que consiguió con facilidad, -señala-. A la vuelta de este primer viaje, Clapés era considerado un pintor de prestigio.<sup>14</sup> Mientras que el motivo del retorno a Cataluña de nuestro personaje en su segunda estadía en Sudamérica, fue la nostalgia de la patria, o bien, “la aprensión de caer enfermo”.<sup>15</sup>

Una curiosa anécdota, se ha transmitido entre los descendientes de Clapés: Éste viajó a Uruguay por segunda vez, debido a que fue desahuciado por un diagnóstico médico

erróneo. El joven pintor, entonces, quiso vivir su vida en plenitud y gastar todos sus ahorros. Cuando el dinero se agotó, el pintor volvió a Europa sin más opción que la de trabajar.<sup>16</sup>

Por su parte, Alfredo Opisso, -en la monografía de Clapés que presentó la revista “Hispania”-, afirma que el arte no tuvo nada que ver en las dos estadias que nuestro personaje realizó en Uruguay;<sup>17</sup> un asunto cuestionable, ya que en ese mismo espacio, fue presentada la reproducción de un dibujo al carbón del artista, que ilustra una escena de la guerra civil de aquel país sudamericano.<sup>18</sup>



Bate & Ca., Retrato de Alejo Clapés, Montevideo, Uruguay, (c. 1876)  
Arxiu Clapés

## 2.4 Escuela Provincial de Bellas Artes de Barcelona

En la capital catalana, nuestro personaje concurrió a la Escuela Provincial de Bellas Artes, (“Escola de Belles Arts de la Llotja”), y fue “uno de los discípulos predilectos de don Claudio Lorenzale” señala José Roca. El crítico puntualiza lo peculiar de esa relación, si se considera el “carácter revolucionario de Clapés” y “las inveteradas tendencias académicas de su profesor”.<sup>19</sup>

## 2.5 Retrato de Joaquim Maria Bartrina

Francisco Gras i Elias (1850-1912) en su libro “Siluetes d’escriptors catalans del segle XIX”,<sup>20</sup> (“Siluetas de escritores catalanes del siglo XIX”), sin datarlo, alude la aproximación que hubo entre el poeta reusense Joaquim Maria Bartrina y Aleix Clapés, hacia el final de la vida de Bartrina, que falleció en 1880 a la edad de treinta años; con motivo del retrato que el poeta encargaría a Clapés de la que había sido su prometida,

que había muerto unos años antes. La anécdota publicada por Gras, menciona que Bartrina le comentó en medio de una tertulia:

“Estic contentíssim. Ha arribat d’América un pintor de molt talent que es diu Aleix Clapés, que va passar a Reus els primers anys de la seva joventut i va conèixer la Roseta, i m’ha dit que li farà el retrat”.<sup>21</sup>

Por lo tanto, puede deducirse que hacia 1880, Clapés había vuelto de uno de sus dos viajes a Uruguay y vivía en Barcelona<sup>22</sup>. Si bien el pintor no llegó nunca a realizar el retrato de la prometida de Bartrina, en cambio, sí pintó un retrato al óleo del poeta, el cual presidió el acto de honras fúnebres ofrecido a Bartrina en el “Centre de Lectura de Reus”,<sup>23</sup> esta obra se conserva en una sala del palacio del Ayuntamiento de Reus en donde se agrupan retratos de reusenses ilustres.<sup>24</sup>

En 1887, el corresponsal de eventos artísticos barcelonés del “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, que firmaba con el pseudónimo Lucas, menciona que conoció a nuestro personaje en Reus, en la casa del poeta Bartrina, señalando que éste “le consideraba mucho y tenía puestas grandes esperanzas en su talento”.<sup>25</sup>

## 2.6 Clapés en el Salón Parés (1886)

A finales de 1886, de acuerdo a un par de crónicas que hemos localizado, se sabe que Clapés presentó los cuadros “El Peón” y “El Mendigo”, en una exposición en el Salón Parés de la calle Petritxol de Barcelona: La primera de las crónicas que ahora comentamos fue publicada en el diario barcelonés “La Dinastía” y fue escrita por un intérprete anónimo a todas luces conservador. Sobre la obra de nuestro personaje, comenta que es positivo

“tener instinto del color, energía en la tonalidad y valentía en el toque, pero esta bondad de nada sirve si no se dibuja, se entona y en suma, se pinta, como Dios manda (el dios de la pintura).”<sup>26</sup>

Acaso una prueba de que la pintura de nuestro personaje representaba una ruptura con los sectores artísticos locales más tradicionalistas.

Una crítica bastante más elogiosa, es la que publicó “Lucas”, en el “Diario Oficial de Avisos de Madrid”. Describe los cuadros de Clapés con las siguientes palabras:

“El viejo e infeliz minero, casi desnudo, sin carnes y sin fuerzas, que arrastra el carretón de mineral a lo largo de la oscura galería subterránea, impresiona terriblemente el ánimo. Es una página de la miseria social, parece una ilustración del *Germinal* de Zolá. No le va en zaga el mísero cuerpo de un mendigo apenas bosquejado y pálido de color, pero exuberante de vigor y firmeza en el dibujo.”<sup>27</sup>

En la misma exposición se presentaron obras de autores con tendencias diversas: Cesare dell’Acqua, Copen, Cusachs, Codina Länglin, Cusí, Víctor y Julio Gilbert, Inglada, Juste, Luna, Lorenzale, Lárraga, Urgell, Meifrén, Rusiñol, Baixeras, Mas y Fondevila, Armet, Enrique Serra, Masriera, Teixidó, Casas, Barrau, Tamburini y Vayreda.

Descendientes de Clapés evocan la leyenda familiar relacionada con “El peón”. Según la leyenda, el cuadro fue adquirido por Leon Trotsky en París, en 1920. Supuestamente, Trotsky habría pagado por el cuadro dos millones de francos y lo depositaría en el

Kremlin. Tiempo después, la familia del pintor, recibiría una carta escrita de puño y letra de Stalin con amables consideraciones.<sup>28</sup> Esta carta no se conserva<sup>29</sup>.

## 2.7 El Studio de Clapés en el “Centro Artístico” de Barcelona

En un artículo publicado el 23 de enero de 1887, en el “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, se describe la importancia y modernidad conceptual del “Centro Artístico”, un edificio donde establecieron sus estudios diversos artistas y escritores. El concepto y la ejecución del proyecto fueron desarrollados por Epifanio Robert, que era propietario de talleres de carpintería.<sup>30</sup> En un artículo de Federico Rahola que se comenta en las líneas siguientes, consta el hecho de que Clapés trabajaba en un estudio del “Centro”.

En abril de 1887, se publicaron los nombres de los integrantes de la comisión designada por el “Centro Artístico” para acudir a la recepción de la comisión del Ayuntamiento. Dicha delegación sería integrada por los señores Garriga, Tasso, Meifren, Sala, Tamburini, Vilanova, Clapés, Alarcón, Escudero, Sarrado y Larraga.<sup>31</sup>

Federico Rahola, narra en un artículo aparecido en “La Vanguardia”, el 2 de abril de 1888, el recorrido que realizara junto con los periodistas madrileños Gasset y Alhama Montes, por el “Centro Artístico”, en donde, -de acuerdo al mismo texto-, algunos de los más importantes artistas catalanes ubicaban sus Studios, es decir, sus talleres. Así pues, bajo un mismo techo, trabajaban Clapés, Tamburini, Barrau, Llimona, Quer, los hermanos Sala “y muchos otros que fuera largo enumerar”. El autor hace una descripción de las obras y talleres a los que accedieron durante su recorrido, sin que hubieran penetrado en el de Clapés.

*“Fuimos llamando a otros diversos studios y tuvimos la desdicha de que no estuvieran los artistas en ellos y nos alejamos tristes como el mendigo que encuentra cerrada la casa, donde tiene segura siempre la limosna”*<sup>32</sup>

El crítico guió a sus huéspedes al taller común de Rusiñol y Clarassó, cercano al “Centro Artístico” y al de los hermanos Vallmitjana, que también se ubicaba fuera del “Centro”. Con respecto a las obras que Rahola comenta, todas participarían de una forma u otra en la Exposición Universal que estaba próxima a verificarse en Barcelona.<sup>33</sup>

## 2.8 Vuelta al “Salón Parés” (1887)

En abril de 1887, una nota de “La Vanguardia” señala la exhibición de un cuadro de Clapés en el sitio preferente del Salón Parés. El cuadro representaba un fraile “en la actitud y expresión de arrobamiento”. El autor de la nota critica la inseguridad del dibujo de la obra, pero valora la seguridad de su cromatismo. También habla de que la expresión de la figura resultaba algo exagerada. La crítica, empero, finaliza con un balance positivo:

*“Esto no influye en lo más mínimo, para que la obra del señor Clapés sea recomendable”*.<sup>34</sup>

La presencia del cuadro de Clapés en el Salón Parés, también es mencionado en la “Historia de la Sala Parés”, en donde el autor Joan A. Maragall, señala que en los primeros meses del año 1887, Clapés exponía “un sant frare en actitud d’èxtasi (avui en una coneguda col·lecció de Barcelona)”<sup>35</sup>



Unos meses más tarde, en agosto de 1887, A. Clapés, presentó dos obras en el mismo espacio: “Retrato de señora” y “Testa y torso del pobre viejo”, por las descripciones aparecidas en diversas publicaciones de la época, puede suponerse que el cuadro del monje anciano es el mismo que se había presentado ya en el Salón Parés en abril del mismo año. El crítico de arte de “La Renaixensa”, alaba las obras expuestas:

*“Sens separarse de lo real, Clapés presenta duas obras completament diverses y del contrast ne surt beneficiat l’art y l’alta reputació pictòrica del apòstol més fervent de la Escola impresionista que tenim á Catalunya”.*<sup>36</sup>

Una opinión muy diferente se presenta en “La Dinastía”, debida a “L.A.”:

*“Uno de ellos era un retrato de señora, de tamaño natural y casi de cuerpo entero; el otro uno de esos monjes demacrados con que dijérase que pretende el pintor recordar a Ribera”.*<sup>37</sup>

L. A. exalta la firmeza y el buen color de la cabeza del retrato y subraya “la rareza” del color amarillo del fondo que invade el negro ropaje, “produciendo una confusión recomendable no más por lo extravagante”. Sobre “el monje”, el mismo crítico señala que es “hermano gemelo” de otro que presentó Clapés en la “Exposición Nacional de Madrid” “y del que sólo habló la prensa en son de burla”.

Una crónica más sobre la presencia de Clapés en el Salón Parés, es la del periodista anónimo de “La Vanguardia”, quien, al igual que sus colegas de “La Dinastía” y de “La Renaixensa”, nos da su opinión sobre los dos cuadros expuestos de nuestro artista. Sobre el retrato “tamaño natural” el crítico señala

*“que aparte de algunos detalles acertados del ropaje no agrada del todo, seguramente por haberse querido el pintor singularizar sobradamente al escoger el color para el fondo, que no tiene nada de artístico”.*<sup>38</sup>

Con respecto al ya comentado cuadro del anciano, el periodista de “La Vanguardia”, señala que su creador es víctima de la escuela impresionista y de sus aspiraciones a la originalidad, con lo cual consigue unos trabajos “muy duros y poco simpáticos”, disminuyendo con ello destacar sus “indiscutibles y repetidas veces reconocidas cualidades artísticas”. El reportero de “La Vanguardia”, nombra también una imitación de tapiz “muy recomendable”; aunque objetando el hecho de que esta obra se presentara enmarcada.

2.9 Clapés ofrece un premio en el “Primer Certamen Literari de S. Joan de Vilassar”

En un artículo titulado “Primer Certamen Literari de S. Joan de Vilassar”<sup>39</sup>, (hoy “Vilassar de Mar”), publicado en “La Dinastía”, el 9 de agosto de 1887, aparece el fallo del jurado de dicha convocatoria. Diecisiete trabajos fueron seleccionados para obtener sus correspondientes galardones. El premio ofrecido por el entonces cuarenta y uno años Aleix Clapés, (el artículo fue escrito en catalán) –un cuadro al óleo<sup>40</sup>–, fue adjudicado a la mejor poesía que desarrolló el tema “El mar latino”. Los miembros del jurado citados en el artículo, son Valentí Almirall, Dámaso Calvet, Àngel Guimerà, Frederic Soler y Eduard Vidal i Valenciano.<sup>41</sup>



## 2.10 Clapés en la Exposición del Círculo Artístico (1888)

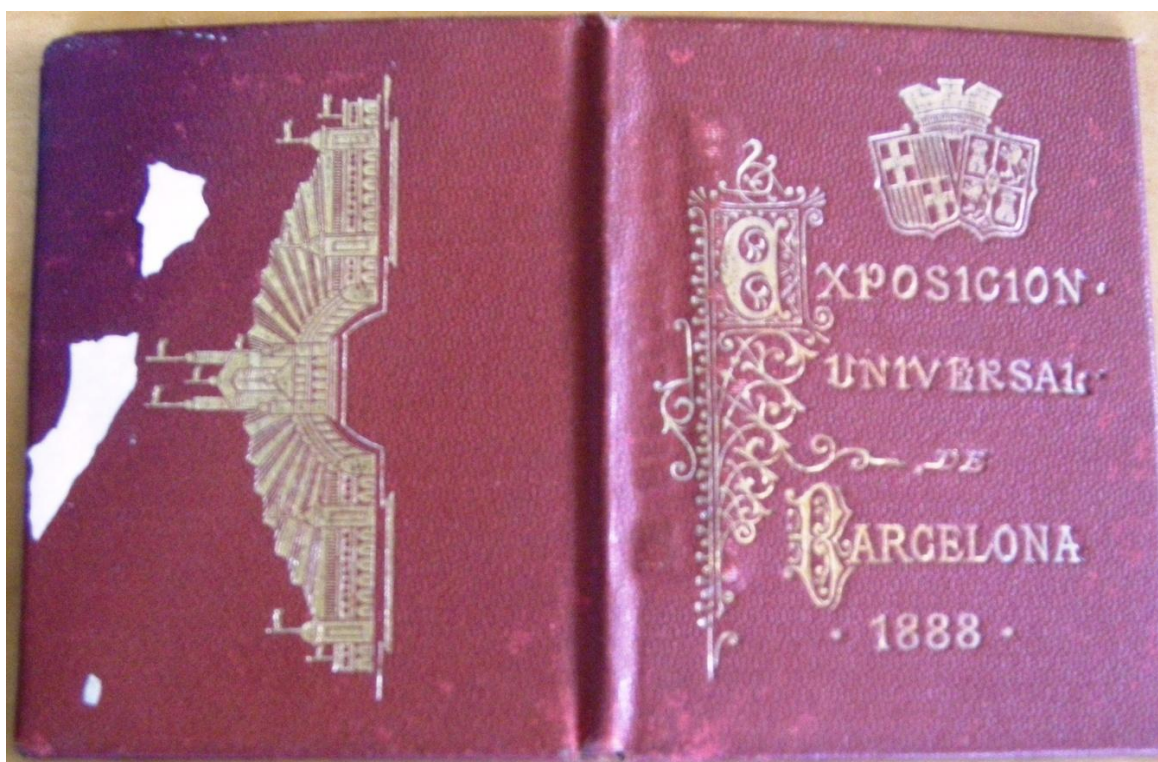
Un articulista de “La Vanguardia” que firma con el nombre de “Lázaro”, anunció la inminente apertura de una exposición en el “Círculo Artístico” cuya inauguración estaba programada para los primeros días de mayo de 1888. En esa exposición, además de Clapés, tomarían parte una treintena de artistas, entre los que destacamos a Tamburini, Rusiñol, Riquer, Nadal, Mas y Fondevila, Llimona, Baixeras y Brull.<sup>42</sup>

## 2.11 Participación de Clapés en la Exposición Universal de Barcelona

En un artículo aparecido en “La Ilustración Artística” en julio de 1888, J. Yxart menciona de paso la participación de Clapés con un retrato en la Sección Española del Salón de Bellas Artes de la Exposición Universal, que fue ubicado en el salón principal de la misma sección, y también con retratos, participaron Caba y Cusachs.

Muchos son los cuadros que menciona Yxart, que por una razón u otra atrajeron su atención, un “Jesús caminando sobre las aguas” de Meifren, un estudio de Rusiñol, un paisaje de Galvey, más paisajes de Urgell, Vayreda, Mas y Fontdevila y Baixeras; unas flores de Tamburini, un cuadro de Llimona, otros más de los Masriera, firmas que se repiten en las diferentes salas. Obras que de acuerdo a Yxart, ya se habían presentado y que habían destacado en la Exposición Nacional. Todas ellas exponentes representativas de colores, temas y estilos de pintura del ámbito local del período. Yxart califica de amanerado y artificioso el conjunto de cuadros de historia, prefiere el paisaje, pues en él “existe mayor acierto y más sinceridad”, mientras que en la pintura de género “no abunda ni la nota elegante, ni la novedad, ni el ingenio”. Y sintetiza:

*“En todos los géneros, en fin, acaso como en todo el arte español, el talento natural priva sobre la educación sólida, el color exuberante, rico, fastuoso, llamativo, sobre el dibujo, la belleza de una concepción abortada y más exterior que íntima e intensa, sobre el gusto refinado que por una suerte de selección desecha lugares comunes”.*<sup>43</sup>





Sobre estas líneas y en la página anterior: Carnet que acreditaba a Aleix Clapés como participante en la Exposición Universal de Barcelona. Arxiu Clapés

## 2.12 Alejo Clapés, miembro del jurado del concurso de monumento a Manuel Cabanyes en Villanueva y Geltrú (Vilanova i la Geltrú, –Barcelona–)

En marzo de 1889, el diario barcelonés “La Vanguardia”, publicó el fallo del jurado del concurso para la erección de un monumento a Manuel Cabanyes en Vilanova i la Geltrú. Firma como presidente del jurado José Puiggener, como vocales, Alejo Clapés, José Ferrer y Soler y Francisco Ferrer y Ferrer. Manuel Creus Esther, figura como secretario.<sup>44</sup>

## 2.13 Retrato de Josep Maria Bocabella

Hacia finales de 1889, el escultor Llorenç Matamala (1856-1927), se integró al equipo del arquitecto Antoni Gaudí, como encargado del taller de modelistas para el desarrollo del proyecto escultórico de la iglesia de la Sagrada Familia. A la muerte de Josep Maria Bocabella Verdager, el impulsor del mencionado templo expiatorio, acaecida el 22 de abril de 1892, Matamala realizó una mascarilla mortuoria mediante la cual Aleix Clapés pudo pintar el retrato al óleo del fundador de la Asociación de Devotos de San José. Fue el arquitecto Gaudí quien sugirió a Clapés la obtención del retrato del fundador del templo. El retrato está expuesto actualmente en el museo de la Sagrada Familia.<sup>45</sup>

Las descripciones de un retrato de Clapés que se presentó en la “Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas” correspondiente a 1896, concuerdan con el retrato de Bocabella.<sup>46</sup>

A la vuelta de los años, en 1921, Arturo Masriera publicó un artículo monográfico sobre Bocabella, en él, menciona el retrato de Clapés, señalando que el pintor no tuvo al

modelo frente a él, para lo cual se sirvió de material fotográfico para poder desarrollar el retrato.<sup>47</sup>

## 2.14 La obra pictórica del palacio Güell

Josep Roca destaca el trabajo de Clapés para el palacio de Güell de la calle “Nou de la Rambla” número 3 de Barcelona, una de las primeras obras de Antoni Gaudí. Explica que el mayor número de cuadros que decoran dicha residencia son de la autoría de nuestro personaje. Se refiere también al pasaje de ‘la Atlántida’ de Verdaguer, “Hércules incendiando los Pirineos”, que el pintor ejecutó en la fachada lateral de la vivienda del propio Güell.<sup>48</sup> Este mural fue concluido en marzo de 1892. Así lo deja establecido el cronista anónimo de “La Dinastía”:

*“Ha quedado descubierto, y llama mucho la atención, el trozo de pared del palacio que en la calle del Conde del Asalto (actualmente “Nou de la Rambla”) posee el señor Güell, anexo al terrado de la casa del señor Fradera. En dicho trozo de pared pintó una escena del poema L’Atlàntida el señor Clapés”.*<sup>49</sup>

Según el escultor Joan Matamala, colaborador de Gaudí, esta obra fue concebida por el arquitecto<sup>50</sup>. Sin embargo, en el artículo “Una pintura mural” publicado en “La Vanguardia”, el 3 de abril de 1892, el autor, que firma “F.”(Frederic Rahola), señala que Clapés fue quien eligió “para esta colosal pintura un episodio de La Atlántida de Verdaguer”.<sup>51</sup> Lo más probable es que la elección del tema fue un concierto entre propietario, arquitecto y pintor.<sup>52</sup>

P. de Zulueta, publicó en el diario madrileño “La Época”, la visita de los infantes al palacio Güell, en 1908. Con ese motivo, el articulista hace una descripción detallada del palacio, comentando también el panel de Clapés:

*“Un plafón de Clapés, gráfica expresión del pasaje de “La Atlántida” en que el inmortal Verdaguer describe en inspirados versos a Hércules buscando a las Hespérides, enhiesto el brazo en que flamea hachón como herculano colosal es el tema de la composición pictórica que constituye la primera de aquellas”.*<sup>53</sup>

Por otra parte, Carles Capdevila señala que el mural mencionado de la pared lateral del palacio de Güell que mira hacia las Ramblas de Barcelona, representaba la obra más conocida del artista; aunque, de acuerdo al mismo autor, cuarenta y un años más tarde, hacia 1933, cuando publicó su artículo, esta obra estaba casi desaparecida.<sup>54</sup> Sin embargo, Juan Bassegoda afirma que se conservan fotografías del mural, (una publicada en la revista “Hispania”, en el número dedicado a Clapés, -julio de 1902- ), así como bocetos y una prueba sobre tela de tamaño natural, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.<sup>55</sup>

En una necrológica aparecida poco después de la muerte de Clapés, Lluís Folch i Torres, exalta la importancia de este mural y de su autor, a través de las palabras que su padre pronunció cuando de pequeño fue conducido a admirar dicha obra.

*“¿Ves esta pintura? Es de un pintor que se llama Clapés; un hombre pequeño casi como un “follet” pero bueno y valiente como estos; es atrevido en su arte como no hay otro y es el artista más genial que tenemos en Barcelona; él y Gaudí que ha hecho esta casa de Güell, tan valiente en sus formas como sabía en su arquitectura, son dos hombres que se han encontrado y harán cosas grandes en Barcelona.”*<sup>56</sup>

Los cuatro ángulos superiores de la sala principal del palacio Güell, están decorados con un ciclo de pinturas de Clapés: “Santa Isabel, reina de Hungría, dando su corona a un pobre”; “Familia campesina orando al pie de una cruz de término”, -esta obra, también conocida como “Plegaria”, “¡Misericordia, Señor!” o “Los Pobres”, fue presentada a concurso en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona en 1894, obteniendo un diploma en el certamen y excelente acogida de la crítica seria de su tiempo-.<sup>57</sup> Las dos obras que completan los cuatro ángulos del salón, son: “Retrato de Jaume Balmes” y “Niñas jugando”.

*“Obres de gran format i d'estètica molt innovadora, estan adaptades a l'arquitectura singular de Gaudí, ja que ressegueixen els angles i les bigues de la sala.”*<sup>58</sup>

En una monografía sobre el palacio Güell, de finales del siglo XX, se comenta en estos términos el ciclo de paneles de nuestro artista:

*“Menció apart mereix la sèrie de pintures a l'oli que decoren els angles superiors de la sala, fetes per Aleix Clapés (...) Aquestes obres denoten un fort sentiment dramàtic, d'un expressionisme tenebrós molt personal, no exempt de cert manierisme”.*<sup>59</sup>

El salón principal alberga un espacio cerrado con puertas batientes que al abrirse descubren un altar. En ese momento el hall del palacio se convierte todo, en una capilla. El interior de dichas puertas de madera de palosanto, está guarnecido con doce placas de cobre, enmarcadas por molduras decoradas con asta, marfil y bronce<sup>60</sup>. Sobre las placas hay pinturas al óleo de Clapés, que representan los doce apóstoles. Se ha dicho que uno de los apóstoles es un autorretrato de nuestro pintor.<sup>61</sup> El mismo esquema decorativo se repite en el exterior de las puertas, en donde Clapés representó variados elementos de una típica procesión.<sup>62</sup> Asimismo, la puerta de acceso a este espacio, está plafonada, y los plafones fueron pintados por Clapés. Los motivos que fueron representados en estas puertas no son claramente identificables, debido al tratamiento de esbozos con el que fueron trabajados, aunque se ha dicho que representan pasajes bíblicos.

Un cronista anónimo que publicó un artículo en “La Ilustración Hispano Americana” en enero de 1891, destaca la modernidad y originalidad de la arquitectura de Gaudí, especialmente la que desarrolló para crear la residencia de Güell.

*“Gaudí, en particular, es un verdadero excéntrico. Con espíritu reformista, huye de los moldes viejos, se emancipa del gusto dominante, razona cuanto hace y en todo pone algo suyo, nunca vulgar, siempre reflejo de brillante facundia imaginativa”.*<sup>63</sup>

Considera afortunado el entendimiento entre cliente y arquitecto. Para el escritor, esta relación es semejante a la de los mecenas con los artistas que protegían:

*“Güell nos recuerda a aquellos magnates del renacimiento que reunían a su alrededor arquitectos, pintores y escultores, prestándoles ocasión para desenvolver sus facultades creadoras, convirtiendo sus moradas en museo y al par en escuela. Así, junto a Gaudí, aparecen el pintor Clapés, el arquitecto Oliveras, que ha hecho prodigios de ornamentación; Puntí, que en esta obra ha realizado con la madera, verdaderas obras de arte; Oñós y Gabarró, dos cerrajeros que, puestos a prueba, han resucitado las maravillas de los antiguos herreros catalanes, y otra multitud de artífices que,*



*estimulados por la grandiosidad de esta construcción, han dado poderoso impulso a sus facultades y a sus medios”.*<sup>64</sup>

De todo el material consultado, sólo Zulueta, en su reporte de la visita de los infantes al palacio Güell en junio de 1908, -ya mencionado antes-, habla del “Museo de arte catalán”, que estaba constituido en la “Sala de pasos perdidos del palacio” y en “el saloncito inmediato”. Los autores de las obras emplazadas en estas estancias, eran Clapés, Miracles, Mas y Fondevila, Ferran, Sanz, Graner, Tamburini, Román Ribera y Gómez y Turquest.<sup>65</sup> En una fotografía que se conserva en el Arxiu Mas de la sala de pasos perdidos del palacio Güell, puede apreciarse el cuadro de Clapés “¡Extasis!” que fue reproducido posteriormente en la revista “Album Salón”.<sup>66</sup>

Es de sumo interés especificar que por lo menos tres de los murales de Clapés que ahora están expuestos en el palacio, “Plegaria”, “Santa Isabel” y “Retrato de Jaume Balmes” no son los primeros que ahí se ubicaron. El cuadro “Plegaria” que actualmente se encuentra a la izquierda de la capilla del palacio, sustituye a otro muy similar que representaba la misma escena. Esto puede captarse en las primeras fotografías que se conservan del espacio en cuestión. Lo mismo ocurre con el retrato.

El cuadro “Santa Isabel”, colocado a la derecha de la capilla, sustituye a otro que representaba a un personaje con estola sacerdotal, con los brazos en alto, dirigiéndose a un grupo piadoso. Podría tratarse de una imagen de San Eusebio Obispo o bien, San Eusebio Papa, el santo patronímico del propietario del palacio.

Mientras que la fecha de terminación del fresco de Hércules en la pared exterior del palacio Güell, puede determinarse con cierta precisión (marzo de 1892)<sup>67</sup>, no ocurre lo mismo con el resto de obras de Clapés que decoran el palacio. Una fecha orientativa la ofrece la participación del panel “Santa Isabel ofreciendo su corona a un pobre” en el “Salón de La Vanguardia” (marzo de 1893), y en la “II Exposición General de Bellas Artes de Barcelona” (abril de 1894). De ambos acontecimientos desarrollaremos unas notas en las líneas siguientes.



Salón principal del palacio Güell  
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas  
Publicada en “La Ilustración Hispano-Americana”  
No. 532, 11 de enero de 1891. P 28

## 2.15 “El modernísimo Clapés”: Participación de Clapés en el “Salón de La Vanguardia”. Semana Santa de 1893.

La semana santa del año 1893, fue motivo de una exposición de pintura, organizada por el diario barcelonés “La Vanguardia”. La muestra, inaugurada el 26 de marzo, contó con obras pertenecientes a “distinguidos amigos” del periódico:

*“Una variada colección de pinturas de asunto religioso, donde figuran desde preciosos ejemplares de nuestro arte gótico de los siglos XIV y XV hasta diversos y originalísimos cuadros de los modernísimos Clapés y Graner”.*<sup>68</sup>

Eusebi Güell figuraba entre ese grupo de “amigos distinguidos”. Entre los cuadros antiguos cedidos por Güell para la muestra, estaban un retablo gótico con la historia del Apóstol san Pedro, una tabla valenciana con pasajes de la vida de la Virgen María con influencias del Renacimiento italiano, una pintura gótica de dos cuerpos, con las imágenes de San Pablo y san Jorge, y dos trípticos miniados. En la exposición figuraban también dos cuadros de Clapés, “que ha tratado sus cuadros con la magia de su paleta deslumbradora”: “Santa Isabel” y “Apóstol”.

El “Salón de La Vanguardia” se completaba con cuadros de “célebres autores” como Viladomat, Juncosa, etc.<sup>69</sup>

La revista “La Ilustración Artística”, también participó a sus lectores el evento, señalando que la mayor parte de piezas que conformaban la exposición, eran propiedad “del inteligente aficionado Sr. D. Eusebio Güell”. Al igual que en “La Vanguardia”, en “La Ilustración Artística” destacan la participación de Graner y Clapés como portadores de la modernidad a la muestra. En la revista citada, las obras de nuestro artista son comentadas como “singularísimas como todo lo que produce su vigorosa paleta”.<sup>70</sup>

## 2.16 Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona

La Exposición General de Bellas Artes de Barcelona fue inaugurada en abril de 1894 en el Palacio de Bellas Artes. El jurado de admisión y colocación para la sección de pintura, se integró con representantes de tres corporaciones artísticas barcelonesas, el “Círculo Artístico”, la “Asociación de Publicistas” y el “Círculo de San Lucas”. Entre los miembros del jurado se contaron personajes como Graner, Ribera, Trias, Lorenzale, Baixeras y Robert. Clapés participó en la exposición con dos “grandes panneaux” titulados “Plegaria” (también conocido como “Misericordia, Señor”, “La Oración”, “Los Pobres”, etc.) y “Santa Isabel de Hungría”.<sup>71</sup> Ambos emplazados habitualmente en el hall principal del palacio Güell y que fueron cedidos para la ocasión por su propietario, Eusebio Güell. Clapés también participó en el certamen con el retrato de un campesino sobre fondo negro.<sup>72</sup> En la muestra, nuestro personaje consiguió un diploma con el retrato.<sup>73</sup> El catálogo de la Exposición, señala que el retrato al óleo, pintado por Clapés, fue clasificado con el número 22 y se ubicó en la sala 1ª de la sección española del certamen, mientras que el cuadro “Plegaria” fue clasificado con el número 106 y se ubicó en la sala 2ª de la sección española. Dicho catálogo, editado por el Ayuntamiento de Barcelona, no cita el cuadro “Santa Isabel” entre los participantes, pero sí anota que las obras de Clapés exhibidas eran propiedad de Eusebio Güell y que se presentaban con el único fin de ser expuestas. En la publicación mencionada se señala la dirección del pintor: Calle Conde del Asalto (hoy “Nou de la Rambla”) número 52, segundo piso, de Barcelona.<sup>74</sup>

Desde su tribuna de “La Vanguardia”, Raimon Casellas, -el más reputado de los críticos de arte de la Barcelona finisecular-, elogiaba el cuadro “Los Pobres” presentado en la exposición, por el hecho de ser una de las dos únicas obras del certamen que interpretaban correctamente la pintura decorativa moderna, que según él, había de ser “mitad espectáculo de la naturaleza, mitad evocación de la vida humana”.

*“los pintores catalanes (...) En su mayoría han pasado por todas las fases del paisaje moderno, desde la anotación circunstanciada y directa de la realidad tangible hasta esta impresión luminista y sintética de los fenómenos ambientes, que permite resucitar los escenarios de la naturaleza, no como realidad grosera e inmediata, sino como representación expresiva y espiritualizada, la más hábil para adaptarse a las significancias del asunto imaginado. Esta fusión más o menos íntima del paisaje con el tema literario, ya hicimos observar cómo aparecía en las dos únicas composiciones de esta índole que figuraron en la última Exposición General: Los pobres de Clapés y el Venite et prandete de Llimona”.<sup>75</sup>*

El semanario satírico “La Tomasa”, dedicó un número especial a la exposición. De la segunda sala, llamó la atención de los humoristas, el cuadro de Clapés:

*“Un groc rabiós escapat de la paleta d'en Clapés, desharmonitzant amb un verd que serveix de fons a les trists figures d'una “familia desgraciada” a fi de segle. El color d'aquest quadre és simbòlic; el groc significa la ràbia que tindrem i el verd el que ens quedarà per a menjar”.<sup>76</sup>*



—Vos ¡oh bon Déu! ¡Aixuguéu del cel aquest such de carbassa que 'ns priva de la vista y planyéu vos, en cambi, de nosaltres que som esguerradets!

“Vos ¡Oh buen Dios! Secad del Cielo este jugo de calabaza que nos priva de la vista y compadeceos, en cambio de nosotros que estamos maltrechos!”<sup>77</sup>

Casi un siglo más tarde, un estudio monográfico sobre el palacio Güell, que ya hemos citado en líneas anteriores, repasa brevemente esta obra de Clapés:

*“Família pagesa orant al peu d’una creu termal, també titulat Misericòrdia, Senyor, que va ser exposada el 1896 (sic) a Barcelona i va provocar una gran impressió entre els visitants, a causa del seu format especial –ja que s’havia d’adaptar a un emplaçament atípic- i la seva estética innovadora, d’un gran expressionisme”.*<sup>78</sup>

En el último artículo de una serie que Casellas dedicó a la exposición,<sup>79</sup> Casellas vuelve a referirse a Clapés, a partir del retrato que presentó en el certamen. En este artículo, Casellas enfoca su atención a las obras que representan “figuras sueltas” y retratos participantes en la exposición, así como a “ese género que combina ambas modalidades”.

En su texto, el crítico describe su época, como tiempos de Whistler y de Carrière, de Berton y de Aman-Jean, tiempos en que la figura humana “se hace melancólicamente introspectiva, apareciendo, entre esfumada y tenebrosa, en el fondo de los cuadros, como vaga aparición”.

Casellas menciona pues, al “vigoroso” retrato de Clapés, presentado en la Exposición General, dispuesto sobre fondo negro, lo que le recuerda al Caravaggio. Este retrato de Clapés, -afirma el experto-, se aparta del procedimiento tradicional, por lo vívido e intenso de aquel semblante, revelador de todo un temperamento, sintetizado en amplias manchas. Se inclina visiblemente a la pintura de nuestros días.

Para el teórico del arte, es más primordial el carácter y la expresión del retratado que su biografía plástica. Indica enseguida que los accesorios profesionales, el medio habitual en el que la figura sea presentada, deben ser siempre considerados como complementos y no como elemento principal. Esa razón ofrece para preferir el busto sobre negro de Clapés, sobre la señora sobre fondo de mar de Galofre, o el doctor, de Bertrán.

Aunque aclara que le hubiera gustado ver al “bizarro tipo rural” de Clapés, como se lo imagina: instalado en un escenario adecuado, “que viniera a ser como un comentario gráfico de sus usos, sus hábitos y su existencia”.

Como Casellas, también Alfredo Opisso señala el acierto del trabajo de Clapés en el retrato presentado en la exposición. Así lo manifiesta una crónica aparecida en “La Ilustración Ibérica”. En ella, Opisso afirma que el retrato deja suspenso de admiración el ánimo, por su prodigiosa verdad.<sup>80</sup>

“La Ilustración Artística” publicó el palmarés de la exposición. A continuación se transcriben los apellidos de los artistas premiados, (en el orden en que fueron presentados en la revista): Clapés, Luna, Oliver, Pinós, Santamaría, Urgell, Feliu, Graner, Miralles, Regoyos, Ribera, Rusiñol, Fiol, Bartels, Grett, Hummel, Marr, Uhde, Beaury, Ten, Defaux, Macaulay, Morbelli, Hernández, Cutanda, Bilbao, Carbonell, Miralles Darmanin, Planells, Roig, Baixas, Brugada, Jiménez, Vayreda, Zuloaga y Pichot.<sup>81</sup>

Clapés formaba parte activa en el círculo artístico barcelonés no sólo como pintor. En un artículo aparecido en “La Vanguardia” en mayo de 1895, nuestro artista figura entre el grupo de donantes del cuadro de Regoyos “El mes de María” al Ayuntamiento de Barcelona, puesto que el jurado de la Exposición de Bellas Artes no seleccionó esa obra como objeto de adquisición para el municipio. Los demás artistas donantes que el autor del artículo citado menciona, son Brull, Casas, Graner, Mas, Pascó, Pellicer, Roig i Soler, Rusiñol y Soler i Rovirosa. En la lista figuran también los críticos Oller, Sardà, Yxart, Maragall, Casellas, Puig i Valls y Suñol.<sup>82</sup>



## 2.17 La Fortuna

El trabajo de Clapés de la mano de Gaudí, en el palacio de Güell, catapultó definitivamente al pintor, al Olimpo de las divinidades artísticas locales. A partir de aquellas obras, Clapés forma parte del selecto grupo de creadores que se convierten en citas ineludibles del ámbito artístico e intelectual barceloneses.

Cabe mencionar la noche del 25 de octubre de 1894, como un momento significativo de triunfo para Clapés. El pintor fue invitado por Eusebi Güell a la recepción que organizaba al nuncio de S. S. el Papa León XIII en Madrid, señor Cretoni, en donde se estrenaría la pieza musical “Garraf”, compuesta por García Robles, con textos de Picó. El evento constaba también de la interpretación de otras obras musicales, como el “Himno a Apolo”, original del S. III A. de C.

El Sr. Cretoni acudió acompañado del obispo de Barcelona y de los señores canónigos. Entre la concurrencia se encontraba la familia de Güell: su suegra, la marquesa viuda de Comillas, su mujer, Isabel López, sus hijos, Isabel, María Luisa, María, Juan, Antonio y Eusebio. Estaban presentes también el gobernador, Ramon Larroca, además de representantes del claustro universitario, así como el arquitecto “de cabecera” de Güell: Antoni Gaudí. Se citan también entre los asistentes, al crítico de arte Casellas, al director de “La Vanguardia”, Sánchez Ortíz, etc.<sup>83</sup>

*“Por la sala, pues, se paseaban los invitados a la velada o se expandían por los corredores de entrada, desde el formidable Hércules del original y vigoroso Clapés hasta la filigranada salita de visita y el budoir”.*<sup>84</sup>

De igual manera, el gran prestigio de nuestro pintor, lo convirtió en presencia constante en los salones de exposiciones más importantes de la Barcelona finisecular.

Así, por ejemplo, es menester señalar que nuestro personaje tomó parte primordial en la XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés, que se efectuó en enero de 1898. Así lo avala el artículo que escribió Casellas sobre el certamen, en el cual participaron un número aproximado de setenta artistas que en su conjunto presentaron ciento cincuenta obras. De entre todos los artistas que intervinieron en la exhibición, Casellas, en su texto, comenta únicamente los lienzos de unos cuantos: Torres Fuster, Ricardo Urgell, Cusí, Sans Castaño, Pichot, Brull, Baixeras, Ramiro Lorenzale, Tamburini, Ribera, Graner, Mas y Fontdevila, Casas, de Lemus, Rusiñol y, por supuesto, Clapés, de quien el crítico elogia el retrato de señora con el que participara en la muestra:

*“destaca su cuerpo vestida de negro sobre un rutilante fondo de minio. Aunque la figura aparezca muy agigantada y el color del fondo hartamente crudo, la obra se impone a la atención por lo bien tratados que resultan los negros y la calidad del traje, y ante todo y sobre todo, por la expresión de mística ternura que el pintor ha puesto en los ojos de la retratada”.*<sup>85</sup>

En septiembre de 1898, el cuadro de Clapés “¡Éxtasis!”, que era propiedad de Eusebi Güell, fue reproducido a plana completa en la primera revista barcelonesa ilustrada en color: “Álbum Salón”.<sup>86</sup>

En diciembre de 1899, el retrato de Miquel Ibarz, ejecutado por nuestro personaje, ocupó el lugar príncipe del Salón Parés, consiguiendo la crítica elogiosa de Alfredo Opisso que fue publicada en “La Vanguardia”, diario de Barcelona.<sup>87</sup>

El retrato que Ibarz encargó a Clapés, fue solamente uno de los tantos encargos que el pintor recibió para retratar a miembros de la burguesía catalana. Debido a su capacidad para trabajar sin que el retratado estuviera presente, algunos de esos retratos fueron realizados “de memoria”.

*“Es tan prodigiosa la fuerza de su percepción, tan excepcional su retentiva, como suele llamarse, que le basta haber visto a una persona para retratarla exactamente”.*<sup>88</sup>

En el monográfico de Clapés que publicó la revista “Hispania” en 1902, Alfredo Opisso narra la anécdota de un comerciante de granos de Lleida a quien el pintor hizo un retrato sin necesidad de que el retratado estuviera presente. Este hecho produjo que muchos leridanos vinieran a Barcelona con el único fin de conocer y saludar al pintor.<sup>89</sup>

La droguería barcelonesa del Sr. Banús, amigo cercano del pintor desde la época en que ambos residían en Reus, estaba presidida por un retrato de Banús, pintado por Clapés.<sup>90</sup> Descendientes del pintor, afirmaron que la familia Güell, a modo de mecenazgo, le tenía asignado un sueldo, con la condición de recibir obras del pintor periódicamente. Clapés fue demandado por los Güell por no cumplir con los términos pactados y se vio obligado a pintar para ellos gratuitamente durante muchos años.<sup>91</sup>

## 2.18 Retrato del Alcalde de Vilassar de Dalt / Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas.

Pere Villà i Teyà, por aquellos años alcalde de Vilassar de Dalt, también fue retratado “de memoria” por Clapés. De acuerdo a una nota publicada en “La Vanguardia” a finales de abril de 1895, el retrato de Villà fue expuesto “en el sitio preferente” del Salón Parés. El autor anónimo de la nota citada, elogia la pieza:

*“Es un retrato lleno de vigor y de relieve (...) El enérgico modelado de la testa, viva, pastosa, palpitante, la actitud imperativa de la figura, el aplomo y empaque del viril continente, traducen a maravilla el temperamento y el carácter moral del personaje retratado, don Pedro Villà, dignísimo alcalde de Vilassar de Dalt”.*<sup>92</sup>

De acuerdo a la misma nota, la propia población de Vilassar de Dalt dedicó esta obra de Clapés al alcalde, con el propósito de que figurase en el salón de sesiones. La colocación del retrato en su puesto definitivo se realizaría el 29 de abril de 1895, coincidiendo con la fiesta mayor de la localidad.<sup>93</sup>

En el catálogo de la exposición monográfica “A. Clapés 1846-1920” organizada por el Ayuntamiento de Vilassar de Dalt en 1998, se asienta que el mismo retrato fue presentado luego en la “Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona” correspondiente a 1896 y que consiguió medalla de oro en el certamen.

El mismo opúsculo indica que Clapés ejecutó tres retratos iguales de Villà. Uno se conserva en Alemania, hay versiones de que la familia Güell adquirió otro y el tercero se mantiene en poder de los descendientes del alcalde, en Vilassar de Dalt. Esta última copia no fue firmada por Clapés y ofrece la impresión de tratarse de una obra inconclusa.<sup>94</sup>

En la exposición mencionada de 1896, Clapés presentó otro retrato, posiblemente el de Josep Maria Bocabella<sup>95</sup>, que actualmente se localiza en el Museo de la Sagrada Familia de Barcelona, además de dos paneles de la puerta del oratorio del palacio Güell<sup>96</sup>, que representan bustos de apóstoles y que fueron desplazados temporalmente de su locación original.<sup>97</sup> Como ya se ha dicho, el retrato que hizo Clapés de Josep Maria Bocabella,

impulsor del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, fue hecho sin que éste posara, ya que el pintor lo realizó cuando Bocabella había fallecido.<sup>98</sup>

Alfredo Opisso escribió una extensa colaboración en “La Ilustración Ibérica”, titulada “Exposición de Bellas Artes de Barcelona”. Dentro del artículo hay unas elogiosas frases dedicadas a Clapés:

*“Dos maravillas: dos retratos de Clapés. El uno es un señor de hongo envuelto por la bruma, el otro un anciano, al parecer hemipléjico, escribiendo. ¡Estupendas pinturas! ¡qué energía, qué brío, qué fuerza! ¡qué bien sobre el borrón amarillento se destaca la cabeza varonil del primero! ¡qué alma en todo el cuerpo del viejo!”*<sup>99</sup>

La descripción del primer retrato, por la mención del hongo y de la bruma, elimina la posibilidad de que se trate del “Retrato del Alcalde de Vilassar”, tal como lo establece el catálogo de la “Exposición A. Clapés” de 1998 y hace casi segura la hipótesis de que el cuadro que participó en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona correspondiente a 1896, sea el “Retrato de Manuel Dalmau Oliveres”. En el retrato de Dalmau, éste sí lleva puesto un sombrero, está inmerso en una atmósfera brumosa y destaca sobre un fondo amarillo.

La opinión genérica de Opisso sobre la exposición señala el predominio del modernismo y la gran influencia de Puvis de Chavannes en muchas obras expuestas en la muestra.

Mientras tanto, en “La Vanguardia”, Raimon Casellas realizaba una extensa reseña sobre el certamen, en la que desarrollaba una mirada retrospectiva sobre las dos Exposiciones de Bellas Artes, organizadas previamente por el Ayuntamiento de Barcelona y desarrolladas en 1891 y 1894. Con respecto a la de 1896, la que ahora nos ocupa, Casellas se muestra satisfecho por la evolución del conjunto de artistas catalanes hacia el desarrollo de unas obras plétóricas de poesía, muestra de la expresión de una profunda sensibilidad individual. Esta vez, Casellas dedica una única línea para comentar la participación de Clapés, referida a su manera de desarrollar su subjetividad trocada en “alucinante fantasmagoría”, a través de sus “espectrales figuras”.<sup>100</sup>

El crítico de arte de “La Dinastía”, Luis Callén, habla de este certamen como poco concurrido y explica los motivos a los que él atribuye el desinterés de los pintores hacia la exhibición; entre otros, la falta de estímulos económicos y profesionales por parte del Ayuntamiento de Barcelona. De acuerdo al mismo periodista, los retratos de Clapés fueron colocados en la primera sala, correspondiente a la sección de pintura española. Callén, en un primer artículo sobre el evento, comenta muy sucintamente las obras de Clapés, así como de otros autores que también exponían en dicha sala: C. Oliver, P. Borrell, Losada, A. Coll, Gerona, F. Checa, F. de Guzmán, V. Checa y Garnelo.<sup>101</sup>

En otra colaboración de Callén sobre la Exposición General de Bellas Artes, se refiere también a la sección española de pintura, pero en este caso, a las obras que se emplazaron en otros espacios del Palacio de Bellas Artes, el recinto donde se desarrolló la Exposición. Los “Apóstoles” de Clapés, indica, se colocaron en el salón de la Reina Regente:

*“Apóstol. Fragmento de una puerta del oratorio del palacio Güell. Con este título se presentan dos cabezas de estudio de recomendables condiciones por la energía, vigor y espontaneidad del colorido y lo acertado de la expresión de los rostros. El señor Clapés merece un elogio”.*<sup>102</sup>

Compartiendo la ubicación mencionada, se encontraban obras de Bertrán, Lladó, Laforet y Alfaro, Ávila, Capdevila y Puig, Parladé, Santa María Sedano, Cabrera, Garnelo, Marqués, Villapadierna, Soria, Marín, Ferran, Vassallo, Vidaume, Calatayud, Junyent, Serra, Simonet, Joaquim Miró, Camps, Ubach, Gheri y Pellicer. Así lo confirma el “Catálogo Ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas”, en el que consta la participación de Clapés con dos retratos, así como con los apóstoles pintados en dos fragmentos de la puerta del oratorio del palacio Güell.<sup>103</sup> Desafortunadamente, el catálogo no precisa los nombres de los personajes retratados.

## 2.19 Clapés presente en el “Círculo Artístico”

Aleix Clapés tomó parte en la muestra inaugural del flamante local del “Círculo Artístico”, abierta el 30 de septiembre de 1899.<sup>104</sup>

Un poco más tarde, el 14 de noviembre de 1899, Alfredo Opisso desarrollaba una breve semblanza de las obras y artistas que participaban en la exposición permanente del Círculo Artístico, ubicado en la calle de las cortes de la ciudad condal. Habla de los paisajes de Larraz, Borrell, Raurich, Molinas y Roig i Soler. También nombra el cuadro de flores de Visitación Ubach “que con tanta discreción sabe atenerse a los asuntos más apropiados a su sexo”; aunque, también con flores, participaban Amigó y A. Ferreras. Pinós representa para Opisso “la quintaesencia del catalanismo en la pintura” al tiempo que describe su cuadro: “Segadores”. Sans Castañó, por su parte, presentaba una figura de doncella. Los retratos presentes en la exposición y que el autor comenta, correspondían a los pintores Cidon, Torrescana y Riera Moliner. P. M. Bertrán, es citado por su presencia en la muestra con un paisaje arquitectónico salmantino “y algunas bonitas escenas de teatro”. Opisso reserva los nombres de los participantes destacados de la exposición para rematar su crónica:

*“Realzan la importancia de la Exposición varias obras de Casas, Clapés y Graner”.*<sup>105</sup>

Del cuadro con el que nuestro personaje participó en esta exhibición, Opisso menciona que se trata de un “ascético cenobita que parece escapado de un cuadro de Caravaggio”; mientras que Graner presentaba un ‘perfecto’ *tromp l’oeil* titulado “Pantalla roja” y Casas una figura de mujer. El texto de Opisso menciona de paso los escultores participantes: Campeny, Atxer y Rebarter.

## 2.20 Matrimonio de Clapés

En 1896, cuando el pintor tenía cuarenta y nueve años de edad, contrajo matrimonio con Gumersinda (Josefa Vicenta) Llunas Pujal, nacida en Reus, el 23 de enero de 1856,<sup>106</sup> era por tanto nueve años más joven que el pintor. Llunas era viuda de Mariano Ferré Berges y tenía dos hijos de su primer matrimonio: Mariano y Serafina Ferré. El pintor realizó un retrato de su hijastra, que se conserva en una colección particular barcelonesa.<sup>107</sup> Fruto del matrimonio con la señora Llunas, Clapés tuvo a su única hija, nacida en Barcelona el 5 de marzo de 1897,<sup>108</sup> a quien puso el nombre de su madre: Teresa.



Partida de nacimiento de Teresa Clapés Llunas. Arxiu Clapés.



Teresa Clapés, fotografiada por su padre, Aleix Clapés. Arxiu Clapés.

## 2.21 Maestro de pintura

Además de su etapa temprana como maestro de pintura, que podemos situar hacia finales de la década de los setenta del siglo XIX en Reus, hay constancia de que nuestro personaje continuó formando pintores, en los últimos años del siglo XIX. Es el caso de la hijastra de Clapés, Serafina. Al año siguiente del matrimonio de Clapés con Gumersinda Llunas, la hija de ésta, expuso en el Salón Parés, durante la exposición de pintura femenina; un cuadro que demostraba la influencia de su maestro.

*“La señorita doña Serafina Ferré, con el vigoroso boceto “cariño maternal”, suscita al punto el recuerdo del arte de Clapés. Aquel grupo, saturado de sentimiento y brillante de color, surgiendo como una evocación de un fondo de tinieblas, es la pintura más viril y más expresiva de la exposición”.*<sup>109</sup>

Ferré colaboró con un boceto en la revista “Hispania” (1899), posiblemente el mismo que presentara anteriormente en el Salón Parés. La influencia de Clapés y del pintor simbolista francés Eugène Carrière, -que marcó determinantemente la obra pictórica de nuestro artista a partir de los últimos años del siglo XIX-, es evidente en el trabajo publicado en “Hispania”.<sup>110</sup>

Otro de los alumnos de Clapés fue Antoni Vidal i Rolland (1889-1970).<sup>111</sup>

## 2.22 La revista “Hispania”

En enero de 1899, el editor Hermenegild Miralles inició la publicación de la revista “Hispania”, que aparecería inicialmente cada mes y posteriormente cada quince días. Arrancó teniendo como director literario a Ezequiel Boixet y como directores artísticos a los señores Francesc Miquel i Badia y Josep Pascó. En el diario local “La Vanguardia”, se comenta el primer número que fue recibido en la redacción del periódico. El redactor de “La Vanguardia” elogia la calidad de las ilustraciones del primer número de “Hispania”, debidas a Zuloaga, Vierge y Clapés y desea para la nueva revista una larga vida, alabando al mismo tiempo, la calidad del producto “que es una prueba más del alto grado de adelanto a que ha llegado en nuestro país el arte en todas sus manifestaciones”.<sup>112</sup>

Efectivamente, Clapés colaboró con ilustraciones en la revista “Hispania” entre 1899 y 1902. La revista era publicada en castellano. En “Hispania”, Clapés compartía créditos con los más prestigiosos artistas del momento en Cataluña.<sup>113</sup>

El primer número de la entonces revista mensual “Hispania”, contó con un suplemento que reproducía una de las obras más conocidas de Clapés: “El Éxtasis de San Francisco”.<sup>114</sup>

En el segundo número, fue publicada una composición firmada por nuestro personaje y por Josep Pascó, el trabajo consistía en un collage en donde el cuadro “El Peón”, de Clapés, estaba circundado de espinosas y serpenteantes ramas. Ilustraba una serie de sonetos que versaban sobre el desastre colonial.<sup>115</sup>

Otro interesante collage de Clapés, que mezclaba el busto de un hombre con un alargado ramillete, fue publicado en el tercer número de la revista, correspondiente a marzo de 1899.<sup>116</sup>

“La Vanguardia” hace eco de una nueva colaboración de nuestro artista, señalando que en el número de “Hispania”, correspondiente al 15 de abril de 1899, había ilustraciones originales de Clapés, Casas, Vázquez, Mas i Fontdevila, Pahissa, etc.<sup>117</sup>

Las portadas de los números 6 y 17 de la revista multicitada, estuvieron a cargo de Clapés.<sup>118</sup> La portada del número seis representa una mística novia, envuelta en vaporosos velos blancos.<sup>119</sup> En contraste, la portada del número diecisiete presenta una fúnebre virgen prudente, apenas iluminada por la lámpara que sostiene en su mano.<sup>120</sup> El número 7 de la revista, fue dedicado a Velázquez, con motivo de la celebración de su centenario. En ese número, Clapés colaboró con un retrato del pintor, que apareció en el suplemento que acompañaba la publicación.<sup>121</sup> Clapés vuelve a colaborar en el número doce de la revista, con un croquis que consistía en el retrato de José M. de Pereda.<sup>122</sup> Asimismo, “La Vanguardia” indica que en el número monográfico que “Hispania” dedicara a la visita a Barcelona de los duques de Orleans, correspondiente al 15 de octubre de 1901, apareció el dibujo de un retrato del duque, realizado por Clapés.<sup>123</sup> En enero de 1900, Clapés participó junto con Casas, Riquer, Mas i Fontdevila, Feliu de Lemus, Llimona, Pascó, Triadó, Baixeras, Brull, Arnau, Rusiñol, Mir, Bonnin, Utrillo, Lorenzale, Tamburini, Labarta, Borrell, Pahissa, Pitchot, Emilio Sala, Francisco Domingo, Muñoz Degraín, García Ramos, Gonzalo Bilbao, Martínez Cubells, Cecilio Pla, González Simancas, etc.; en la exposición del Salón Parés que reunía los dibujos, acuarelas, pasteles y óleos originales que habían servido para ilustrar la revista “Hispania”.<sup>124</sup>

La relación de Clapés con “Hispania”, llegó aún más lejos: la más grande monografía que le fuera dedicada en vida a nuestro personaje, fue la que apareció en esta revista en julio de 1902. El artículo fue ilustrado con numerosas obras de Clapés y en la portada se publicó un autorretrato del mismo. El texto corrió a cargo de Alfredo Opisso.<sup>125</sup> Es probable que Miralles deseara estrechar su relación con Clapés, por motivo de negocios, ya que, como veremos líneas abajo, Clapés compró a Miralles su publicación. Efectivamente, Clapés se embarcó en la ambiciosa empresa de comprar a Miralles la revista. En el periódico barcelonés “La Vanguardia”, se anunciaba así el traspaso de la publicación:

*“Según noticias, la acreditada revista Hispania, que desde su fundación venía publicando la casa de don Hermenegildo Miralles, habiendo conseguido elevarla a la altura de las mejores de Europa en su clase, correrá desde primeros del año próximo a cargo del eminente artista don Alejo Clapés, que sin alterar fundamentalmente su actual modo de ser se propone introducir en ella importantes reformas”.*<sup>126</sup>

El propio Hermenegildo Miralles desde las páginas de “Hispania”, participaba número a número, a partir de octubre de 1902, que desde enero de 1903, la revista pasaría a manos del “eminente artista” Aleix Clapés, “cuyo solo nombre es garantía del éxito y vida futura de nuestra publicación”. En ese aviso, Miralles especificaba que traspasaba la propiedad y la dirección artística del quincenario a Clapés, “cuya relevante personalidad y vigorosa potencia en el terreno del arte imprimirán a Hispania aquella importancia e interés que hubiéramos también contribuido nosotros al continuar al frente de nuestra revista”.<sup>127</sup>

Una vez que Clapés tomó las riendas de “Hispania”, la revista inició su segunda época con el número aparecido el 1 de enero de 1903. Nuestro personaje modificó el formato del magazín, que creció generosamente. Las múltiples ilustraciones que Miralles encargó para la portada de ‘su’ “Hispania”, fueron reemplazadas por una única ilustración que fue ejecutada ex profeso por el nuevo propietario<sup>128</sup>. Lo único que variaba de la portada, en esta segunda época, eran los colores de las tintas con que se imprimía dicha ilustración. De igual manera, el contenido del quincenario cambió sustancialmente. Los ilustradores modernistas de la primera “Hispania”, fueron

sustituídos por reproducciones de grandes maestros de la pintura. Sin duda, un recurso para disminuir costes de producción, además de patentizar afinidades, admiraciones y la comunión del Clapés editor, con la llamada “gran pintura”. Sin embargo, los contenidos literarios no se vieron afectados con el recorte presupuestal que Clapés hubo de aplicar. Colaboraron en “Hispania” no sólo los más prestigiosos escritores catalanes del momento, que en la mayoría de los casos fueron traducidos al castellano; participaron también grandes escritores de habla hispana tanto de España como de América Latina. El concepto de la “Hispania” de Clapés no se ceñía al ámbito local, ni contribuía al desarrollo del nacionalismo catalán, tan expandido en la sociedad del momento. Por el contrario, el cariz ideológico de la revista dirigida por Clapés, propugnaba a su manera, un hispanismo universal, en el que intervenían escritores y lectores españoles e hispanoamericanos. Posiblemente este planteamiento surgiera de las estadías que el propietario de la revista había pasado en Uruguay, que sin duda influyeron en su conocimiento y cariño hacia la cultura latinoamericana y, seguramente también, de su interés en atraerse un mercado más amplio para su(s) producto(s). Un redactor anónimo de “La Vanguardia”, diario de Barcelona, comenta el primer ejemplar:

*“La importante revista “Hispania”, completamente remozada y en tamaño mayor que el que empleaba anteriormente.*

*De conformidad con el programa trazado por la nueva empresa de tal publicación, ésta luce importantísimas mejoras.*

*(...)*

*También publica reproducciones de obras de Rembrandt, Van Eyck, Gaudí y varias tablas de las que figuran en la Exposición de Arte Antiguo.*

*El texto lo forman, entre otros trabajos, La Montaña, por J. Maragall, Exposición de Arte Antiguo por Alfredo Opisso, Gaudí, por Félix Escalas y ¡Misericordia! Por A. Masriera”.*<sup>129</sup>

Tanto en el primer número, como en números sucesivos, aparecieron fotografías de obras del arquitecto Gaudí, con lo que la revista y su amigo Clapés, contribuyeron a difundir la obra y fama del reusense. De este apoyo nos habla el escultor Joan Matamala, colaborador de Gaudí en la obra del templo expiatorio de la Sagrada Familia:

*“Su nombre (de Gaudí) mientras tanto crecía y su fama se extendía, gracias a la revista Hispania, dirigida por Alejo Clapés, amigo y colaborador de Gaudí, e impresa por el editor Hermenegildo Miralles”.*<sup>130</sup>

El redactor de “La Vanguardia” comenta el número correspondiente al 1 de junio de 1903:

*“Interesantísimo por todos conceptos resulta el último número de la importante revista quincenal ilustrada “Hispania”, los grabados están hechos con perfección extraordinaria y el texto es tan escogido como ameno y variado”.*<sup>131</sup>

Efectivamente, los nombres de los autores de los textos del número en cuestión resultan, por lo menos, llamativos: Miguel de Unamuno, B. Amengual, Eduardo L. Chavarri, Rafael Nogueras i Oller, etc. En cuanto a las ilustraciones, destacan las fotografías del fotógrafo exclusivo de la propia revista, Sr. Banús, que convivían con reproducciones de Rembrandt, Colton, etc.



La publicación se extinguió definitivamente con el número 16, publicado el 15 de agosto del mismo año. Es remarcable el trabajo exhaustivo de Clapés para desarrollar su empresa, no sólo como director artístico y literario, sino también como ejecutor de gran parte de las letras capitulares, fotografías y demás ilustraciones publicadas en la segunda época de “Hispania”. Es necesario mencionar también el esfuerzo del pintor como creador de un proyecto de revista hasta sus últimas consecuencias, es decir que así como llegó a crear un concepto ideológico y estético, también emprendió personalmente el desarrollo de su engranaje administrativo y publicitario.

### 2.23 El Clapés comerciante

En el local en el que Clapés desarrollaba las actividades relacionadas con la publicación de “Hispania”, ubicado en la Rambla de Cataluña número 29 de Barcelona, paralelamente, nuestro personaje comercializaba materiales para pintura y artículos de perfumería.<sup>132</sup> <sup>133</sup> Es menester desligar el trabajo del Clapés empresario, de la sociedad en comandita “Clapés y C<sup>a</sup>.”, dedicada al comercio de importaciones de Japón: sombrillas, abanicos, etc. La cual tenía un establecimiento en Barcelona en la misma época en que Aleix Clapés habitaba en esta ciudad.<sup>134</sup>

### 2.24 Clapés y Gaudí

*“con su voz timbrada y aguda, como de cornetín”*

Carles Capdevila en un artículo monográfico dedicado a Clapés, establece la cercana relación de Clapés con el arquitecto Gaudí:

*“durant molts anys fou l’amic íntim i confident de Gaudí”.*<sup>135</sup>

De acuerdo a Juan Bassegoda, el domicilio de Clapés en Barcelona se situaba en la calle Conde del Asalto (actualmente “Nou de la Rambla”) número 52, segundo piso. Fue desde este domicilio que Clapés se mudó a vivir al barrio de Gracia, donde residió hasta su deceso.<sup>136</sup>

#### 2.24.1 La Casa Clapés y Antoni Gaudí

El propio Bassegoda, deja sentado que el 1 de diciembre de 1899, nuestro personaje solicitó licencia al ayuntamiento de Barcelona para construir una casa en la calle de Escorial esquina Vista Alegre (hoy Argenton), en el barrio de Gracia. La licencia fue concedida seis meses más tarde. Los planos presentados por Clapés al ayuntamiento, están datados en noviembre de 1899, y fueron firmados por su amigo, el arquitecto Antoni Gaudí i Cornet, aunque esta obra nada tenga que ver con el estilo y complejidad de las obras de Gaudí, quien para entonces ya gozaba de fama y prestigio. Se trata de una sencilla casa de planta y tres pisos, señalada con el número 125 de la calle Escorial. Un discreto edificio de viviendas con muros revocados, balcones de hierro colado y azotea a la catalana, sin la menor pretensión estructural ni decorativa. La casa sigue en pie y responde a las trazas del proyecto original.<sup>137</sup> Bassegoda, destaca de este inmueble,

*“un estudio de alto techo y singular arquitectura, con almenasseudomedievales, ahora desaparecidas”.*<sup>138</sup>

Vecino de Clapés en Gracia, era su médico, José Cubero Calvo (1863-1926), quien atendía gratuitamente al pintor, éste correspondía a su ayuda obsequiándole cuadros de su autoría, entre ellos, retratos de la familia Cubero.<sup>139</sup> En el mismo artículo de Bassegoda, se afirma que Gaudí visitaba frecuentemente a Clapés en su estudio, lo que ratifica la estrecha amistad que unía a ambos artistas.

En febrero de 1907, Clapés solicitó al Ayuntamiento de Barcelona permiso de construcción en un solar situado en la calle Martí, esquina con palma, vecino a la casa donde el pintor residía. Posiblemente se tratara de una ampliación del domicilio familiar.<sup>140</sup>

#### 2.24.2 Estandarte de la “Colonia Reusense de Barcelona”, para la peregrinación al Santuario de la Virgen de la Misericordia de Reus.

Joan Bassegoda cita una carta fechada en Barcelona el 5 de abril de 1900, dirigida por Salvador y Leonor Gaudí a su padre, Don Plácido Gaudí, en la que se menciona la preparación de una peregrinación al Santuario de la Virgen de la Misericordia de Reus. En la misma carta, los Gaudí hablan del estandarte que para tal fin se confeccionaba bajo la dirección de su primo, el arquitecto Antoni Gaudí. Bassegoda localizó fotografías del pendón en el “Semanario Católico de Reus” y lo describe:

*“En el anverso se ve la figura de la pastorcilla Isabel Besora, a la que se apareció la Virgen en 1592, pintada por Alejo Clapés Puig (1850-1920), el pintor amigo de Gaudí. Aparece la niña arrodillada y en éxtasis (...) El estandarte proyectado por Gaudí tenía alrededor de la figura la inscripción “Misericordia” y unas sartas de rosarios que, según Juan Matamala, eran de cobre y estaño. En el reverso de la figura una bandera catalana y una rosa de largo tallo y una rama con cuatro hojas (...) La bandera fue destruida en julio de 1936”.*<sup>141</sup>

#### 2.24.3 Exposición conjunta de Gaudí y Clapés

El 6 de noviembre de 1903, Clapés inauguró el “Salón de Hispania”, para exposición y venta de obras de arte. El local ubicado en la Rambla Catalunya número 29 de Barcelona, donde había ubicado con anterioridad la sede de su negocio como propietario y director de la segunda época de la revista “Hispania” y en donde también llegó a comercializar material artístico; dio cabida a una muestra de mobiliario, imitaciones de tapices antiguos pintados por el propio Clapés, así como algunos de sus retratos, los cuales ya eran célebres entre la burguesía local de la época.

De la muestra destacaba un conjunto de mobiliario que había sido encargado por una familia barcelonesa. El conjunto fue construido en los talleres Casas y Bardés bajo la dirección del arquitecto Antoni Gaudí.<sup>142</sup>

#### 2.24.4 Las imágenes de las cuevas de Artà y Manacor (Mallorca)

Según el testimonio de Joan Matamala, hacia 1902, luego de un viaje que Gaudí había hecho a Mallorca (Islas Baleares), recibió en las oficinas del templo de la Sagrada Familia, de parte de Eusebio Güell, el préstamo de un verascopeo acompañado de una colección de una treintena de transparencias con imágenes de las cuevas de Artà y Manacor, en negro, azul suave y sepia. El aparato y las transparencias fueron devueltos por Gaudí a su propietario al cabo de tres meses. Matamala recuerda a Gaudí “embebido en la contemplación de las imágenes”. El mismo autor cita entre los que miraban las

transparencias, en el despacho de Gaudí, al arquitecto Francesc Berenguer, al capellán de la Sagrada Familia, mosén Parés y al pintor Aleix Clapés, que era invitado por Gaudí a mirirlas. “Huelga decir que yo también miraba a escondidas aquellas fotografías en las que atisbaba sugerencias de la naturaleza que veía plasmadas en la obra del maestro”, acota Matamala.<sup>143</sup>

#### 2.24.5 De tertulia

Joan Matamala, el jefe de modelistas de la obra de la Sagrada Familia, en tiempos de Gaudí, dejó para la posteridad una anécdota que manifiesta la cercanía y confianza entre Clapés y Gaudí.

El escultor evocaba que cierto día en las oficinas del templo de la Sagrada Familia estaban reunidos el pintor Clapés, el empresario de obras de casa Milà, el encargado de albañiles del parque Güell y el forjador Badía. Todos ellos esperando a Gaudí, para sus consultas habituales.

Entretanto, “con su voz timbrada y aguda, como de cornetín”, Clapés leía el párrafo de una revista que decía algo así:

*“En los corros artísticos no se habla estos días de otra cosa. Se dice que Gaudí, en el Parque Güell, no hace más que gastar dinero en monumentales tortillas. Pero el caso es que los huevos es Güell quien los paga”.*<sup>144</sup>

Matamala explica que la ironía del periodista satírico derivaba de la expresión catalana “somnia truites”, cuya traducción literal es “sueña tortillas”, y se emplea para designar a aquellas personas ilusas o que aspiran a algo no muy asequible.

La lectura de Clapés fue acogida con una risa general. -Continúa Matamala-, quien remontándose a aquel momento, expone los comentarios que siguieron a la lectura de Clapés y que escapan al alcance de este trabajo.

Al llegar Gaudí y después de saludar, preguntó el motivo de las risas de los señores que le esperaban. El escultor explica que fue Clapés, quien “con su habitual gracejo”, dio las explicaciones requeridas por el maestro.<sup>145</sup>

#### 2.24.6 Tapiz para el ábside de la Sagrada Familia en la festividad de San Pedro (1907)

Joan Matamala rememora, entre los colaboradores de la obra de la Sagrada Familia al arquitecto Bonaventura Conill, quien junto con Jujol, trabajó en la ampliación de un boceto de Clapés que representaba a la Sagrada Familia y a los doce apóstoles, con el fin de obtener un gran tapiz que se colocó como cubierta del hemiciclo del ábside y como decoración de las paredes adyacentes de la misma iglesia en construcción, para la festividad de San Pedro de 1907.<sup>146</sup>

#### 2.24.7 Diálogos sobre pintura

En su obra sobre Gaudí, Joan Matamala menciona las conversaciones que sostenía con el arquitecto sobre pintura. “Un tema que le apasionaba”. Gaudí conversaba sobre pintura también con Clapés, con sus colaboradores y con las visitas que recibía en la obra del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. De los pintores de los que hablaba Gaudí, -siempre elogiosamente-, Matamala se acuerda de Giotto, Fra Angélico, Mantegna, Tiziano, Tintoretto, Rafael, cuya obra “Escuela de Atenas”, era considerada por el arquitecto como la que mejor representaba el espíritu del Renacimiento.

También hablaban de Velázquez, a quien Gaudí calificaba de heredero de la técnica del Greco, y a éste último, como de “primer impresionista”. Rembrandt y Goya también son mencionados por Matamala, entre los pintores que servían de tema de conversación a Gaudí.<sup>147</sup>

## 2.25 Aleix Clapés y Eugène Carrière

La influencia evidente del pintor simbolista francés Eugène Carrière (1849-1906)<sup>148</sup> en los retratos que Clapés realizara a partir de 1895 (aproximadamente), ha llevado a decir que Clapés fue su alumno en París.<sup>149</sup> Esta afirmación podría cuestionarse, puesto que en los artículos referidos al pintor catalán, contemporáneos a su vida, este hecho no se menciona.

## 2.26 Exposición de mobiliario y pintura de Clapés en el Salón Parés (1902) / Mobiliario Ibarz

En septiembre de 1902, el Salón Parés fue sede de una exposición de mobiliario realizado por los ebanistas “Hojos, Esteve y C.<sup>ª</sup>” y obras pictóricas de Aleix Clapés. Ambos conjuntos artísticos fueron realizados por encargo de “un opulento capitalista de esta ciudad”.<sup>150</sup> El mobiliario fue realizado en estilo modernista y fue calificado de “suntuoso y original”.<sup>151</sup> El redactor de arte de “La Vanguardia”, que firma O. (Alfredo Opisso), destaca las gráciles líneas del conjunto. También menciona la armonía que consiguen las maderas combinadas con las tapicerías amarillas y violetas. El conjunto de ebanistería, constaba de una sillería, un espejo, un armario de madera y cristal, sobresaliente por su “original disposición”.<sup>152</sup> La descripción que O hace del mobiliario, especialmente los colores de sus tapicerías, nos lleva al mobiliario de la casa Ibarz que se exhibe en la Casa Museu Gaudí, desde su apertura, en el año de 1963.

“O” menciona que también se presentaron dos grandes imitaciones de tapices de nuestro artista. Uno representando “la curación de un paralítico” y otro, “El rapto de las sabinas”. La factura de ambas obras es elogiada por el autor del texto, debido al conseguido aspecto de desgaste, que los hace aparentar haber sido realizados en el siglo XVI. Pero Clapés, también presentó otros tres trabajos. El retrato de una señorita realizado a tamaño natural. De este cuadro, “O”. puntualiza el “admirable” fondo de la obra, verde pálido a la altura de la cabeza y el busto de la modelo. El resto de la figura se funde vago en “oleadas de indecisa vaporosidad”. No por ello quedan los contornos difuminados, -aclara el crítico-, “centelleando entre aquella flotante neblina como fulgurantes notas de rubíes y esmeraldas”.

“O” menciona también el retrato de un niño “prodigio de vida, sobre todo en los ojos, que brillan con intensidad fascinadora”. Y un retrato más: el de un “rapazuelo”, “semejante a un amorcillo, entre las ramas de un almendro en flor, una de las más felices invenciones de Clapés, maestro en punto a originalidad de las composiciones, de igual manera que lo es en el color”.

El autor finaliza su reporte de la exposición del Salón Parés, indicando que la combinación de muebles y obra pictórica es completamente afortunada e indica el nivel de calidad que se ha conseguido en Barcelona en el ramo de la decoración de interiores.<sup>153</sup>

La “Casa Museu Gaudí”, la residencia del arquitecto Antoni Gaudí i Cornet desde 1906 hasta 1926, alberga el mobiliario que Clapés realizó para Miquel Ibarz, (“un opulento capitalista de esta ciudad”), en una fecha no determinada, que, de acuerdo a las fichas museográficas, está comprendida entre 1898 y 1904.<sup>154</sup> Si nuestra hipótesis de que este

conjunto es el reseñado como expuesto en el “Salón Parés” en septiembre de 1902, la fecha puede acotarse con mucha mayor precisión. El conjunto de muebles de la familia Ibarz-Marco, consiste en una voluptuosa consola que integra un espejo de formas ondulantes, una sinuosa vitrina “coup de fouet”, una barra para cortina y un conjunto de asientos del mismo estilo, para el salón y para el comedor de la casa. Estos muebles fueron trabajados en maderas de castaño, decoradas con pan de oro. El sofá, las butacas y las sillas, fueron tapizados en seda color amarillo claro con aplicaciones de terciopelo verde y lila que representa, justamente, hojas y frutos de castaño.<sup>155</sup> Las piezas fueron adquiridas por la “Associació Amics de Gaudí” en la década de los años cincuenta. El lote incluía la donación de los herederos de la familia Ibarz-Marco a la “Associació”, de los retratos del señor Miquel Ibarz, -que según una crónica de Alfredo Opisso publicada en “La Vanguardia”, fue expuesto por primera vez en diciembre de 1899-;<sup>156</sup> y de su esposa, la señora Marco, ejecutados por Clapés, actualmente expuestos en la misma entidad museográfica.<sup>157</sup> Los gaudinistas más conspicuos señalan la posible participación de Gaudí en el proyecto del conjunto mobiliario, dados los rasgos estilísticos semejantes, la gran cercanía de ambos creadores y el hecho de que Gaudí tenía una influencia positiva en los proyectos de artistas de su confianza<sup>158</sup>. Este hecho, aunado al emplazamiento de las piezas, ha dado pie a leyenda urbana de que el conjunto es debido a la autoría de Gaudí.

En septiembre de 1956, en la conferencia de Salvador Dalí en el Park Güell, una butaca del conjunto Ibarz fue utilizada como sitial de su mujer.

*“Dice don José María Garrut(...)*

*El acto tendrá el siguiente desarrollo: Saldrá Dalí y desde una plataforma que hay en la obra de Gaudí del Parque Güell, iniciará la conferencia. Se sentará en un sillón monumental, de gran riqueza artística.*

*-Es un sillón desconocido, fenomenal que hizo Clapés, con el asesoramiento del propio Gaudí. Se ha hablado de un sillón de Miguel Utrillo. Oficialmente nada sabemos, pero si viene, será aceptado.”<sup>159</sup>*

En diciembre de 1969, la exposición organizada en el Casón del Buen Retiro de Madrid, acogió alrededor de setecientas piezas que representaban una muestra del “Modernismo en España”. Una abundante exhibición de obras gráficas, escultóricas y de artes decorativas. Entre las piezas seleccionadas para la exposición, se encontraron los muebles que Clapés diseñó para la familia Ibarz.<sup>160</sup>



**Imagen obtenida del catálogo de la Exposición “El Modernismo en España”. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría de Exposiciones. Casón del Buen Retiro. Madrid, Octubre-Diciembre 1969.**

### 2.27 Clapés en “Clapés y C.” (1904)

En los primeros días de febrero de 1904, en el diario barcelonés “La Vanguardia”, apareció un artículo breve titulado “Notas de Arte”, firmado por A. O., -las iniciales de Alfredo Opisso, uno de los cronistas que más favorecían a Clapés con sus frecuentes consideraciones elogiosas-; En su nota, A. O. Participa a los lectores del diario, la reciente apertura de un establecimiento para venta de perfumería y objetos de arte, en la calle Fernando (Ferran) de Barcelona. De la exposición, el autor destaca un cuadro de grandes dimensiones titulado “El diagnòstic del doctor Robert”, pintado por Alejo Clapés.<sup>161</sup>

*“pintura simbólica de brillante colorido y bien equilibrada composición, cuyo sentido fácilmente puede interpretarse”.*<sup>162</sup>

La nota comenta también que adjunto al local, desde la calle, era posible admirar un salón decorado con imitaciones de tapices realizadas por el mismo Clapés. De acuerdo al texto, en ese salón se habían colocado muebles japoneses con aplicaciones de marfil y cobre, así como cerámicas, bustos y figurillas de materiales variados, todo ello combinado con diversos objetos de arte.

### 2.28 Colaboración de Clapés en las exposiciones del decorador José Ribas (1904 y 1905)

Por los mismos días que el “establecimiento de la calle Ferran” (principios de febrero de 1904) había montado una exposición conjunta de mobiliario, objetos decorativos y pintura de A. Clapés, -descrita en la nota anterior-, se desarrollaba otra exposición de mobiliario y decoración en el local de la Plaza Cataluña propiedad del ebanista José Ribas. De acuerdo al omnipresente Alfred Opisso, esta exposición consistió en el montaje de tres comedores y dos dormitorios de “estilo moderno”, que se complementaban con cuadros de los pintores Clapés, Llimona, Graner, Casas, Galwey, así como de Zorn y otros artistas extranjeros. Había además, como complemento de los conjuntos de muebles, un alicorno nutrido y variado también surgido de los talleres de Ribas:

*“cortinajes, paravanes, etagères, candeleros, lámparas, arañas, vasos, jarros, espejos, etc.”.*<sup>163</sup>

El cronista de la exposición desarrolla algunas notas que elogian el nivel de perfeccionamiento, que la producción de mobiliario había conseguido en Barcelona:

*“hasta el punto de ser ya un centro de primer orden en su clase, en nada inferior a las más adelantadas capitales del extranjero”.*<sup>164</sup>

Opisso no se extiende, en su artículo, en el conjunto pictórico de la exposición. Lo hace más bien comentando la evolución de los estilos del mueble, elogiando el “modern style” y menospreciando los “abominables Luis XV y Segundo Imperio”. Explica que “la resurrección” de los estilos del mueble moderno era debida a Ruskin, Morris y Crane y justifica las críticas a “algunos de los primeros ejemplares del nuevo estilo, surgidos en Bélgica y Alemania, por sus extravagancias, incongruencias y excesos”. De

igual manera explica que los últimos modelos modern style están ideados para resultar prácticos, no estando por ello reñidos con el confort.<sup>165</sup>

En febrero de 1905, posiblemente llevado por el éxito del año anterior, el mueblista José Ribas abrió una nueva exposición de mobiliario y decoración que fue complementada con la colaboración de Clapés, quien participó en esta nueva oportunidad de forma más contundente, presentando óleos e imitaciones de tapices.<sup>166</sup> De acuerdo a una crónica publicada en “Il·lustració Catalana”, la exposición se verificó en un local de grandes dimensiones ubicado en el número 7 de la Plaza Cataluña y que superaba sobradamente la cantidad de conjuntos de mobiliario presentados el año anterior:

*“ahont a més d’una dotzena de mobiliaris de gran valer per la elegancia de les línees y la propietat dels estils, hi hà bronzes d’art y Biscuits de porcellana, llums y llànties elèctriques y una gran varietat d’obres pictòriques, degudes exclusivament al pintor Aleix Clapés, qui s’hi mostra a gran altura especialment en sa tela La professió y en los tapisos del sigle XIII y’ls flamenchs que talmente semblan teixits”.*<sup>167</sup>

Por su parte, el reportero de “La Vanguardia”, explica que el local fue subdividido en espacios ambientados cual habitaciones, de manera que “el visitante puede formarse completa idea del efecto que producen los muebles, en medio del decorado que les es más propio”. Es por ello que dormitorios, gabinetes y budoirs se complementaron con pinturas del “celebrado pintor”, Aleix Clapés.<sup>168</sup>

Esculturas de bronce de Rodin, Dubois, Plé, etc., se mencionan también entre los objetos artísticos expuestos, así como Biscuits, porcelanas, figurillas, búcaros, etc.

La nota de “La Vanguardia” señala que los estilos que están representados en la exposición son los Luises XIV y XV, así como el Modern Style.

El autor del texto mencionado enfatiza la utilidad práctica de los muebles a los cuales distingue de “las fabricaciones industriales, siempre sin acabar y denunciadoras a cien leguas del modelador mecánico”.

En cuanto a nuestro artista, el crítico alaba su arte y lo llama, “maestro reputadísimo”. De las obras de Clapés presentadas en la exposición, destaca un “San Francisco”, así como las “vaporosas figuras” de sus “bellísimos cuadros”, “retratos de tanta solidez de dibujo como exuberancia de vida”.<sup>169</sup>

Otra crónica de la misma exposición fue presentada en el semanario barcelonés “Industria e Invenciones”. Este artículo también expone los estilos de los muebles que se presentaron en la exposición:

*“Los muebles constituyen la base de la exposición y podemos citar, entre ellos, cuatro comedores de estilo moderno bien entendido y sin exageración; saloncitos de gusto inglés que atraen por el buen gusto y sencillez de sus líneas; un salón Imperio y un dormitorio Luis XIV, que llaman la atención por la propiedad de su dibujo. Lo que más domina en estos muebles es la sobriedad y la buena proporción de líneas y una gran sencillez”.*<sup>170</sup>

El texto de la revista “Industria e Invenciones” se refiere también a los cuadros al óleo y a cuatro grandes tapices de A. Clapés que complementaban la exposición de mobiliario, mencionando asimismo otros accesorios: “bronces de arte de las mejores firmas extranjeras, grupos y estatuillas de biscuit y lámparas colgantes y de pie de formas nuevas y elegantes”.

“Industria e Invenciones” destaca especialmente el parquet que se exponía en el establecimiento de José Ribas, el cual podía construirse en la fábrica, de las

dimensiones del espacio donde se colocaría, para transportarse enrollado hasta el lugar de su instalación.<sup>171 172</sup>



Retrato de Alejo Clapés hacia 1905. Arxiu Clapés



## 2.29 Clapés y Reus

Las relaciones de nuestro personaje con Reus, no acabaron en la época en que el pintor residió en aquella ciudad tarraconense. El hecho de que Clapés hubiera iniciado su formación artística y arrancado su carrera en aquella localidad, originó que Clapés representara un motivo de orgullo para Reus que lo mantuvo vinculado con las instituciones locales durante toda su vida. Un ejemplo de esta relación consiste en la elección de Clapés como miembro del jurado del concurso de pintores aprendices organizado por la Sección de Pintores de Reus en febrero de 1906:

*“La Sección de Pintores de Reus ha designado, para formar parte del jurado del concurso de aprendices que está organizando, a los distinguidos artistas reusenses don Alejo Clapés, don Domingo Soberano y don Pablo Olivella”.*<sup>173</sup>

En junio de 1911, Aleix Clapés asistió al “Concurso Regional de Aprendices” convocado por la “Sección de Artes y Oficios” del “Centre de Lectura de Reus”, en calidad de miembro del jurado.<sup>174</sup>

Años más tarde, en julio de 1912, el mismo Centre de Lectura de Reus inauguró una Exposición Colectiva, en la que participaron Aleix Clapés, Isidre Nonell, Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Joaquim Mir e Iu Pascual.<sup>175</sup>

Finalmente, en agosto de 1914, el Ayuntamiento de Reus presentó las bases de un concurso para elegir el cartel conmemorativo del aniversario del centenario del natalicio del “General Invicto”, Joan Prim Prats. A ese fin, Clapés fue designado miembro del jurado, el cual estaría integrado también por Lluís Domènech i Montaner y Joaquim Mir por Barcelona y por Joan Fargas y Tomás Bergadà, como representantes de Reus.<sup>176</sup>

## 2.30 Participación del pintor en la “Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos” (1910).

Una exposición singular organizada por el Ayuntamiento de Barcelona en el Palacio de Bellas Artes, fue inaugurada el 14 de mayo de 1910. Presentaba obras que habían sido realizadas desde las postrimerías del siglo XV hasta los primeros años del siglo XX.

Miguel S. Oliver, en “La Ilustración Artística” habla lisonjeramente de la muestra y desarrolla un breve repaso de las diferentes etapas que los retratos podían ilustrar de acuerdo a la época en que habían sido producidos. Sobre el retrato modernista apuntaba estas palabras:

*“damiselas lánguidas, morfinizadas, trescentistas y liliales del ya pretérito modernismo 1895”.*<sup>177</sup>

El conjunto de obras participantes era diverso en un amplio sentido, ya que en el mismo evento se exponían obras de Velázquez, Murillo, El Greco, Goya, Tiziano, Rembrandt, etc. Así como de pintores contemporáneos. La muestra contó con la presentación de la colección de tapices de Goya propiedad de la Casa Real.<sup>178</sup> La sala en donde se presentaban estos tapices, fue decorada con mobiliario de la época, propiedad del conde de Güell.<sup>179</sup>

“Roger”, por su parte, en la sección “Crónicas Catalanas” de la revista “Nuevo Mundo”, desarrolla una relación pormenorizada de los pintores participantes, sala a sala.<sup>180</sup> En ese rico y heterogéneo conjunto, las obras de Clapés se emplazaron en las salas XV y

XVI donde también se colocaron los trabajos de los modernistas más comentados: Llimona, Tamburini, Pellicer, Casas, Rusiñol, Brull, etc.

Clapés participó con cinco obras: “Retrato de un alcalde”, propiedad de Pedro Milà y Camps; “Retrato de D.<sup>a</sup> Dolores Martí”, propiedad de D.<sup>a</sup> Dolores Martí, Vda. De Abelló; “Retrato de señora y niña”, propiedad de Pedro Milà y Camps; “Retrato de D.<sup>a</sup> Maria Campaneria”, propiedad de D.<sup>a</sup> Dolores Martí, Vda. De Abelló y con el “Retrato del poeta D. Joaquín M. Bartrina”, propiedad de la “Sociedad Centro de Lectura de Reus”.<sup>181</sup>

Alfred Opisso, en “Hojas Selectas”, también dedica sus “Notas de Arte” a la exposición y llama a nuestro artista “genial”.<sup>182</sup> El cronista subraya el triunfo público de una exhibición quizás planeada para estudio de artistas.

### 2.31 Murales decorativos en “La Pedrera”

Otra obra absolutamente destacada de nuestro artista, es la decoración pictórica del célebre inmueble de viviendas proyectado y construido por Gaudí, conocido popularmente como “la Pedrera”, el edificio más famoso del Paseo de Gracia de Barcelona, encargado por Pere Milà i Camps (1874-1940) y su esposa, Rosario Segimon (viuda de Guardiola).

Pere Milà, era primo hermano del secretario de los “Jóvenes Monárquicos”: Josep Maria Milà i Camps y conocía previamente a Clapés, puesto que éste le llegó a asesorar en la adquisición de piezas para su colección de arte.<sup>183</sup> Rosario Segimon, -quien ya había tratado a la familia Gaudí-, posiblemente también conociera con anterioridad a Clapés, puesto que era originaria de Reus, ciudad en la que había crecido, en el seno de una familia acomodada.<sup>184</sup>

#### 2.31.1 Gaudí Vs. Clapés

Entre 1911 y 1912, Alejo Clapés ejecutó la decoración pictórica para las paredes y techos del edificio<sup>185</sup>, que consistió en reproducciones de tapices en las áreas preponderantes del inmueble: Vestíbulos, escalera de honor y gran patio interior, así como para los dos pisos principales. Uno en el área del Passeig de Gràcia, que sería habitado por los propietarios; una vivienda por demás extensa, ya que constaba de alrededor de 1.000 metros cuadrados y de aproximadamente treinta y cinco espacios, sin contar pasillos y galerías.<sup>186</sup>

El escultor Joan Matamala, colaborador cercano de Gaudí, describe en sus memorias el enfrentamiento que se dio entre Gaudí y Clapés a raíz de la actitud de Clapés ante las directrices del arquitecto sobre la pintura decorativa de “la Pedrera”.

Según el testimonio de Matamala, Aleix Clapés propuso a Pere Milà la decoración pictórica de todo el edificio, cuando esta decoración ya había sido encomendada e iniciada por Lluís Morell, en base a un proyecto-presupuesto aprobado previamente por propietario y arquitecto. En ese proyecto ya se contemplaba la participación de Clapés en las áreas de mayor importancia del inmueble, por su reconocido prestigio de artista de categoría, mientras que a Morell se le asignaban las viviendas restantes destinadas para su alquiler. También debe mencionarse que Gaudí se planteaba decorar con cerámica, las paredes del gran patio interior situado en el vestíbulo de la casa, que finalmente fueron terminadas con pinturas decorativas.<sup>187</sup>

No conforme con el programa del arquitecto, Clapés, -quien deseaba unificar los trabajos de pintura-, consiguió que el propietario le concediera la totalidad del encargo. El arquitecto Gaudí, completamente contrariado por ello, consideraba que el precio de

Morell, que era ligeramente más alto que la oferta presentada por Clapés, estaba compensado por su “buen hacer”, pero sobre todo, Gaudí quería apoyarlo por su condición de industrial modesto. El arquitecto quiso mantener la palabra dada a Morell, quien ya había realizado una parte del trabajo con valor de 20.000 pesetas, una cantidad por demás considerable para la época. A raíz de estas desavenencias, Gaudí dejó la dirección de la obra. Huelga decir que el arquitecto gestionó el pago del dinero adeudado a Morell, quien murió pocos meses después de estos contratiempos. Matamala sostiene que todo este affaire impactó fuerte y negativamente al arquitecto.

La estrecha amistad entre Gaudí y Clapés, se vio, por supuesto, afectada; al grado de que fue interrumpida por años, hasta que ambos coincidieron en un entierro. En esa ocasión, Clapés, “antiguo colaborador del arquitecto y admirador de su obra, se reconcilió con Gaudí, lo cual suscitó favorables comentarios de los asistentes al acto”.<sup>188</sup>

Josep Bayó otro colaborador cercano al arquitecto Gaudí, discrepa de los motivos que hicieron abandonar al maestro la obra de la casa Milà. Según él, fue más bien por cuestión de honorarios.<sup>189</sup>

No sólo la relación de Clapés con Gaudí se deterioró a raíz de la decoración de la casa Milà. La propia relación de Clapés con la señora Milà, no estuvo exenta de conflictos. La investigación hemerográfica dejó al descubierto un pleito legal entre estos últimos.<sup>190</sup>

### 2.31.2 Temática y técnica de la decoración pictórica de la casa Milà

Según J. M. Carandell, los murales de los vestíbulos y la escalera principal del edificio, están inspirados en el primer libro de “Las Metamorfosis” de Ovidio, así como también en el Auto Sacramental de Calderón de la Barca, “La vida es sueño”. El protagonista de “La Vida es Sueño”, ostenta el nombre de Segismundo, que, traducido al catalán, coincide con Segimon; el apellido de la dueña de casa.<sup>191</sup>

Joan Bassegoda, por su parte, indica que los murales de Clapés consisten en la imitación de tapices que se conservan en el Palacio de Oriente de Madrid y que la técnica usada para su ejecución consistía en reproducir las fotos en blanco y negro que Clapés tenía de los tapices de la colección del Real Patrimonio,<sup>192</sup> empleando “colores tiernos diapreados”.<sup>193</sup> En esta tarea participaron como ayudantes de Clapés, los destacados pintores Iu Pascual, Xavier Nogués y Teresa Lostau, por aquellas fechas talentos noveles.

El tratamiento de los murales en los vestíbulos, techo y escalera principal, difiere considerablemente del practicado en la vivienda del piso principal del área de la calle Provença, habitado hacia 1914 por Alberto Gaché, cónsul de Argentina y su familia. De acuerdo a las fotografías del Arxiu Mas que se conservan de dicha vivienda, podemos identificar el estilo característico de imitación de tapices de Clapés, que ahí fueron trabajados, con características similares a los que realizó por lo menos desde la década de los ochenta del siglo XIX. La pintura de las áreas comunes del inmueble combina fragmentos de dichos tapices con simulaciones de trencadís y motivos florales.

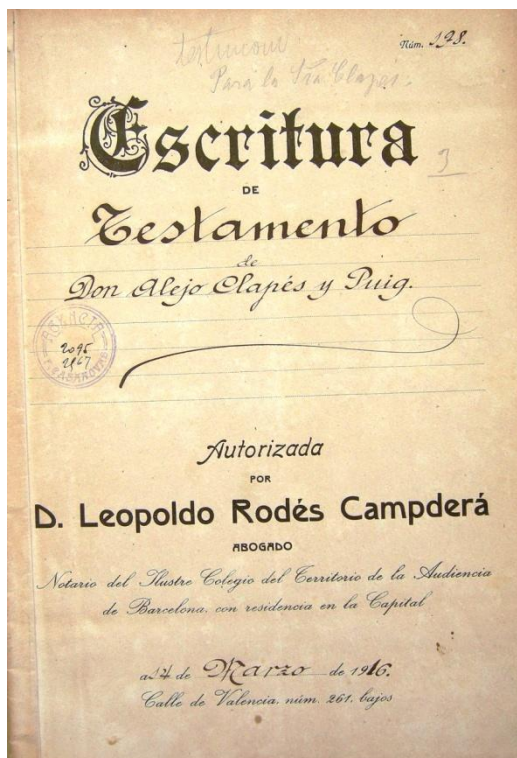
### 2.32 Matrimonio de Teresa Clapés Llunas

La única hija de Alejo Clapés contrajo matrimonio el 10 de abril de 1915, a la edad de dieciocho años, con el señor Josep Maria Real Florit, éste último de veintinueve años de edad. El enlace se verificó en la Iglesia de Sant Joan Baptista de Gràcia (Barcelona).<sup>194</sup>

El primer hijo de la pareja fue llamado José María, al que siguieron Conrado, Margarita y Teresa, que nació el 3 de octubre de 1919<sup>195</sup> y murió dos años más tarde.

### 2.33 Testamento

En marzo de 1916, nuestro personaje dictó su testamento que sustituía al anterior que había firmado en abril de 1915. En este testamento definitivo, Clapés declaraba heredera universal y albacea testamentaria a su hija única Teresa Clapés Llunas.



Testamento de Aleix Clapés, 1916. Arxiu Clapés.

### 2.34 Participación de Clapés en el homenaje a la pintora Pepita Texidor

El 4 de octubre de 1916, en la Sala Parés de Barcelona, quedó instalada la exposición homenaje a la pintora catalana Pepita Texidor. La exposición contó con obras de las discípulas de la pintora, así como con la participación de los pintores locales más reconocidos, Aleix Clapés entre ellos. La muestra incluyó alrededor de trescientos trabajos de pintores, de edades, géneros y estilos muy diversos.<sup>196</sup>

### 2.35 Última exposición en vida

De acuerdo a Bassegoda, la última participación de Clapés en una exposición, antes de su deceso, fue en la Exposición Municipal organizada en el Palacio de Bellas Artes verificada entre el 10 de mayo y el 30 de junio de 1919. En esta exposición, nuestro personaje tomó parte como miembro del “Cercle Artístic de Sant Lluc”,<sup>197</sup> una asociación a la que, a decir de Enric Jardí, Clapés no parece haberse adscrito sino hasta la fecha de este certamen. Jardí, historiador del “Cercle Artístic de Sant Lluc”, explica que en esta exposición tomaron parte Picasso y Miró entre otros muchos pintores. El autor mencionado se refiere a Clapés como “El efectista pintor protegido de Gaudí”.<sup>198</sup>

### 2.36 Muerte del pintor Clapés

En una esquela aparecida en “La Vanguardia” el sábado 18 de diciembre de 1920, se informaba el deceso del pintor acaecido el día anterior. La esquela era firmada por su esposa, Gumersinda Lluas, su hija Teresa, su hijo político, José Real, sus nietos, sus hermanos, Félix y Eduardo (ausentes); sus hijastros Serafina y Mariano (también ausentes), sus sobrinos, primos y demás parientes. En la misma publicación se invitaba a la ‘casa mortuoria’ es decir el que había sido el domicilio del pintor, ubicada en la calle Argenton 25, de la villa de Gracia (Barcelona) a las 10 de la mañana, para acompañar el cadáver del artista a la Iglesia Parroquial y posteriormente al cementerio del Sud Oeste.<sup>199</sup> Pese a ello, a las honras fúnebres que se celebraron en la Parroquia de Sant Joan de Gràcia, acudieron sólo unos cuantos allegados, ya que las temperaturas que se registraron en la ciudad por aquellos días fueron especialmente frías, llegando incluso a nevar, cosa nada común en la capital catalana.<sup>200 201</sup>

**SUSCRIPCION**  
Barcelon, en una 2 pta.  
Forn. trimestre 750 pta.  
Estranjera, id. 10 pta.

**LA VANGUARDIA**  
DIARIO INDEPENDIENTE  
BARCELONA  
EDICION DE LA MAÑANA

**OFICINAS**  
Calle Pelays, 28  
Telefono 355  
Remesas de papeles  
VANGUARDIA SA S.M. LUGA  
En suscripciones mensuales  
PUBLISHED  
A. GARCIA Y S. BERNARDI SODS

AR. XXXIX.—Número 17.167  
Sábado 18 de Diciembre de 1920

---

**RAMÓN HOMSI MONCUSÍ**  
Director del “Banco de Valls”  
mori a Barcelona el día 7 del corrent  
havent rebut els Sants Sacraments i la Benedicció Apostòlica  
(A. C. S.)

El sen germà, germana política, nebots, cosins, parents tots i el BANCO DE VALLS, al recordar als seus amics i coneguts tan trista pèrdua, els preguen se sor-  
veixin encomenar-lo a Den i assistir als funerals que's celebraran el dilluns, dia 20,  
a dos quarts d'onze, a l'església parroquial de Sant Antoni Abat.  
Valls, desembre 1920

---

**D. Adela Nello y Camps**  
viciada en primeras nupcias de don Julio Mora y Prensas  
y en segundas de don Julio Moragas y Ricart  
ha fallecido  
habiendo recibido los Santos Sacramentos y la Benediccion Apostolica  
(R. P. S.)

Sus afilidos Mte Joaquina Mora Nello, hermana de Carlos, viuda V. del, donda familia y la realta social Socorro de J. Moragas, al participar a sus amigos y conocidos tan irreparable pèrdua, les suplica la tributan un recuerdo en sus oraciones y se diran todos a la casa mortuoria, Ronda de San Pedro, número 1, hoy sábado, día 18 del corriente, a las once, para acompañar el cadáver a la Iglesia parroquial y de allí a su última morada (Necropolis).

No se invita particularmente

---

**EL SENYOR**  
**D. Salvador Raich Font**  
ha mort  
havent rebut els Auxilis Espirituals  
E. P. D.

No encomenada familia comenar als seus amics i coneguts tan irreparable pèrdua i dir hi puguin que la dignitat premiat les seues oracions.

---

**D. Concepción de Dalmas y Boabella**  
ha fallecido  
después de recibir los Santos Sacramentos y la Benediccion Apostolica  
(R. I. P.)

Sus hermanos, hermanas políticas donda Concepción Vindevall y Mathen y donda familia y la realta social Socorro de J. Moragas, al participar a sus amigos y conocidos tan irreparable pèrdua, les suplica la tributan un recuerdo en sus oraciones y se diran todos a la casa mortuoria, Ronda de San Pedro, número 1, hoy sábado, día 18 del corriente, a las once, para acompañar el cadáver a la Iglesia parroquial y de allí a su última morada (Necropolis).

No se invita particularmente

---

**Don Alejo Clapés Puig**  
falleció ayer  
(R. P. S.)

Sus descomulgados segons donda Gumersinda Lluas, Mte de Teresa, Mte política don Josep Real, viuda, hermano don Félix y D. Eduardo (ausentes), Mte política donda familia y don Mariano (ausentes), Mte política, prima y donda familia, al participar a sus amigos y conocidos tan irreparable pèrdua, les suplica la tributan un recuerdo en sus oraciones y se diran todos a la casa mortuoria, calle de Argenton, número 25 (Gracia), hoy sábado, día 18, a las diez de su mañana, para acompañar el cadáver a la Iglesia por regular y después al cementerio del Sud Oeste.

No se invita particularmente

---

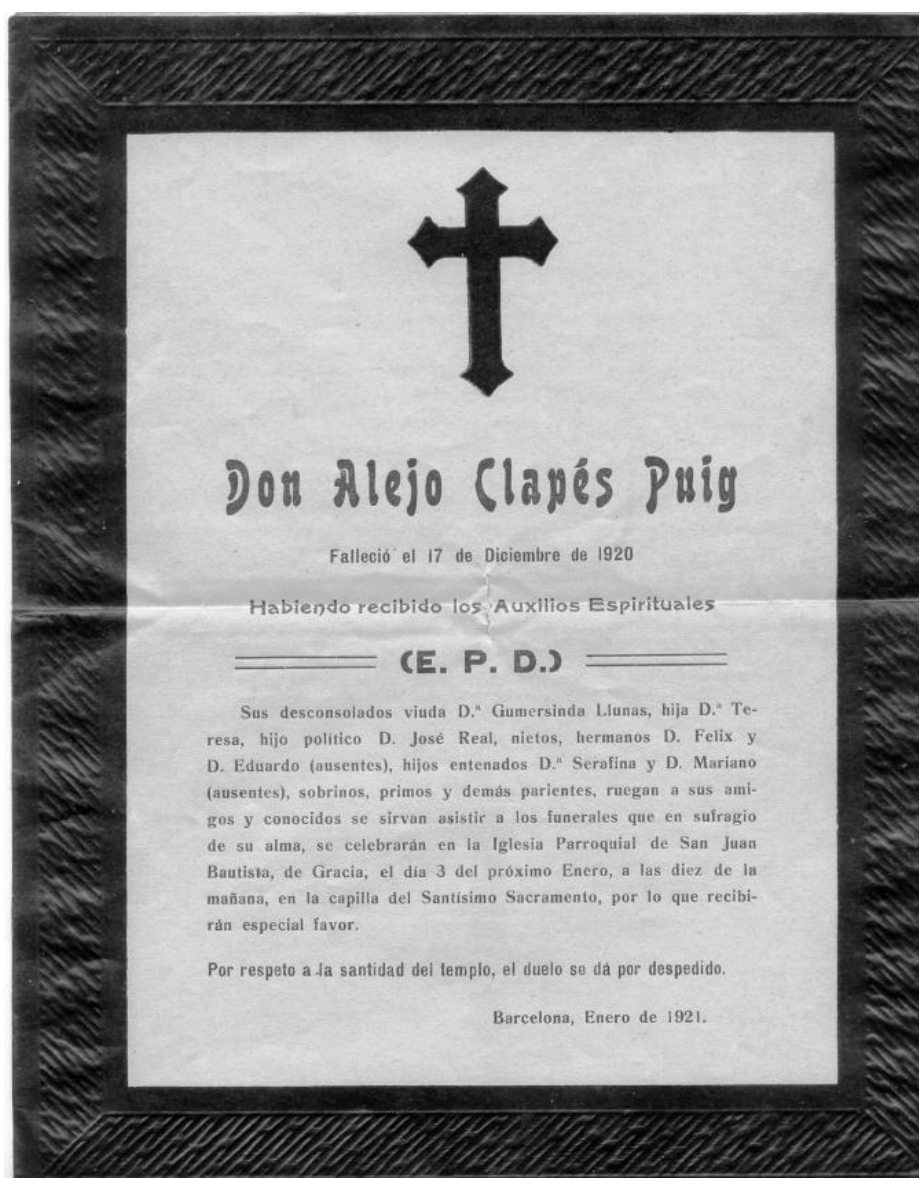
Conde de Canals  
FERNANDEZ  
CORONAS  
140  
RUBLOS  
6  
EN PARTIDAS HACEMOS DESCUENTOS

Esquela de Aleix Clapés. Publicada en “La Vanguardia”. 18 de diciembre de 1920. P 1



De acuerdo a una mínima nota de prensa, Clapés fue sepultado en el “Cementeri Nou” (oficialmente “Cementerio del Sud Oeste”) de Barcelona, la tarde del sábado 18 de diciembre de 1920.<sup>202</sup> Después del entierro, Teresa Clapés, hija del difunto, improvisó una exposición en el estudio del pintor, ubicado en su propio domicilio de la calle Escorial (la casa de Clapés se ubica en el cruce de las calles Escorial y Argentona). Entre las personas que asistieron a la exposición, estuvo el célebre amigo de nuestro personaje: Antoni Gaudí.<sup>203</sup>

En una esquela que distribuyó la familia de Clapés, se invitaba a los funerales del pintor que se verificaron en la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Gracia el 3 de enero de 1921, a las diez de la mañana en la capilla del Santísimo Sacramento. La esquela fue firmada por los deudos del finado: su viuda, Gumersinda Llunas; su hija, Teresa Clapés Llunas y el marido de ésta, José Real; así como sus nietos, sus hermanos Félix y Eduardo Clapés Puig, -ausentes-; sus hijos entenados: Serafina y Mariano Ferré Llunas -también ausentes-, así como por sobrinos, primos y demás parientes<sup>204</sup>.



Esquela de Aleix Clapés, 1921. Arxiu Clapés

En el acta de la “MIA” (Muy Ilustre Administración) del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo correspondiente al 17 de diciembre de 1920, consta la defunción del pintor Clapés:

*“Quedó enterada la Administración con sentimiento de la defunción del notable artista Don Alejo Clapés, el que con la genialidad en él característica y en forma por completo desinteresada, decoraba actualmente el vestíbulo y escalera del Manicomio, ACORDÁNDOSE delegar al suscrito Secretario para que en representación de ésta Administración concurra al entierro y dé el pésame a la familia del finado (q.e.p.d.)”.*<sup>205</sup>

En el acta de la “MIA” del Hospital de la Santa Cruz correspondiente a la sesión del 11 de marzo de 1921, a la que asistieron los señores Jaime Cararach, Carlos de Fortuny, Sebastián Puig y José Jorge Vinaixa se asienta que

*“Enterada la Administración de que la familia del pintor Don Alejo Clapés (q.e.p.d.), se halla con dificultades económicas y teniendo en cuenta los beneficios dispensados por dicho artista al Manicomio de este Hospital, SE ACORDÓ comisionar al Administrador Don Carlos de Fortuny para que enterado del caso estudie la manera de ayudar a la familia del Sr. Clapés, de un modo delicado”.*<sup>206</sup>

Unas semanas después, en la sesión del 29 de abril de 1921, los administradores del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo acordaron entregar a la familia de Clapés la cantidad de 4.000 pesetas como pago por la adquisición de un cuadro del pintor: “la cantidad máxima que ésta Administración puede destinar a tal objeto”.<sup>207</sup>

En otra acta de la “MIA” del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo se señala el objeto de arte que había de significar el apoyo económico a los deudos de Clapés, o bien, el pago a los trabajos que el pintor dejó inconclusos en el Manicomio:

*“la familia del pintor Clapés, a la que se enteró del último acuerdo referente a la adquisición de un cuadro, había manifestado que en atención al Hospital, aun que su valor fuese superior a la cantidad votada, ofrecía por ello el cuadro titulado “Entierro de Santa Eulalia”.*<sup>208</sup>

### 2.37 “La traslación del cuerpo de Santa Eulalia de Santa María del Mar a la Catedral”

En la época actual la obra adquirida por la MIA del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, “Trasllat de les despulles de Santa Eulàlia des de Santa Maria del Mar a la Catedral” (“Traslado de los despojos de Santa Eulalia desde Santa Maria del Mar a la Catedral”), aún se localiza en el sitio para el que fue comprado, la pared principal de la sala de actos. El Hospital resulta un marco ad hoc para la obra de Clapés, ya que ambas obras plásticas corresponden a un mismo período estilístico.

Se trata de un óleo sobre tela, de gran formato (4 x 1,5 m, aproximadamente). No está datado y no es posible ubicar el año de su ejecución, aunque en el número de la revista “Hispania” correspondiente al 15 de julio de 1902, se publicaron fotografías de un esbozo propiedad de Eusebio Güell, con la misma temática<sup>209</sup>. El cuadro del Hospital de Sant Pau, puede clasificarse como “pintura religiosa”, o bien como “pintura de historia”, o hasta como “pintura de mitología”.<sup>210</sup>

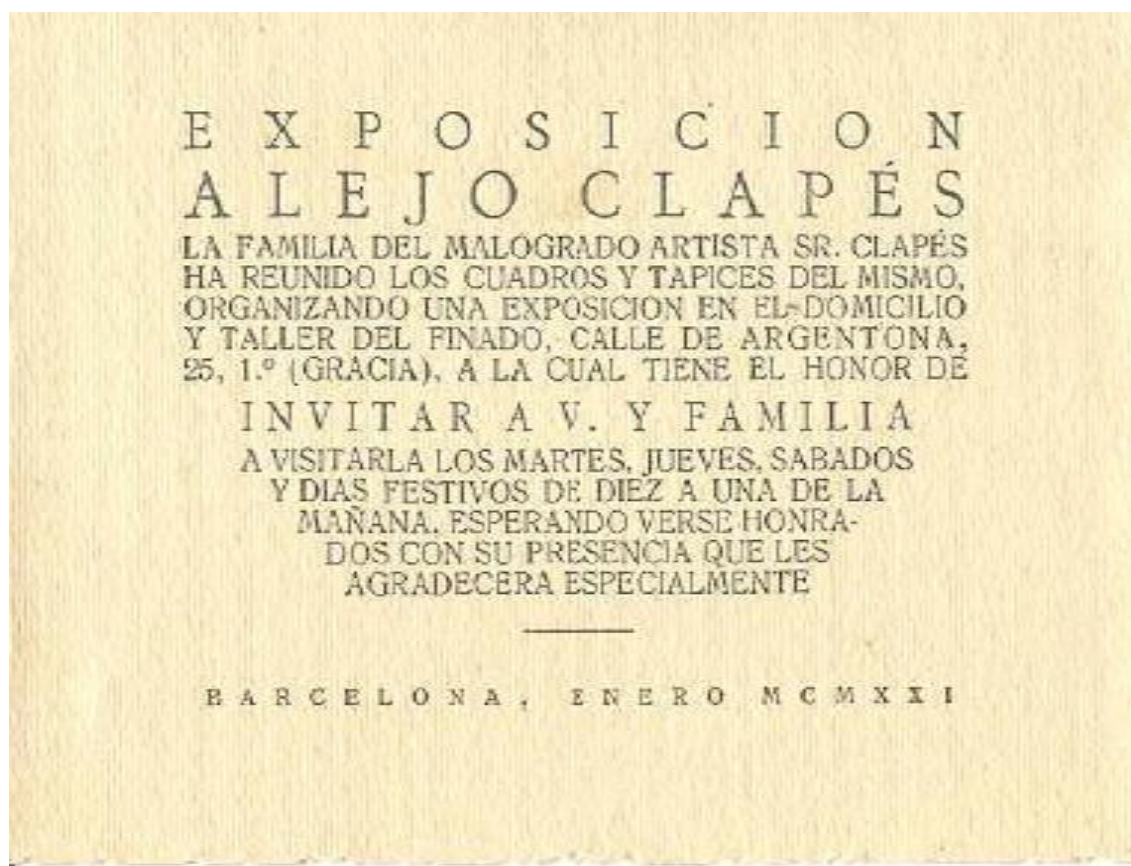
### 2.38 Decoración del vestíbulo y escalera del Manicomio del Hospital de la Santa Cruz en Sant Andreu de Palomar (Barcelona)

La actual sede administrativa de “Nou Barris”, uno de los distritos que conforman la división política municipal, se asienta en lo que fuera el Manicomio del Hospital de la Santa Cruz. La decoración que presenta actualmente, no conserva ningún rastro del trabajo que desarrolló Clapés, en los últimos días de su vida. Sin embargo, puede presumirse que el crítico de arte Lluís Folch, acudió a observar esta última obra de Clapés, y lo describe en un artículo necrológico que publicó tres semanas después del deceso del artista:

*“obra en la que no aparece, por cierto, signo alguno de decrepitud ni de amaneramiento con todo y ser la última de un hombre que ha trabajado más de dos tercios de siglo”.*<sup>211</sup>

### 2.39 Exposición “in memoriam” en su estudio

Como ya se ha dicho, Teresa Clapés, hija del artista, organizó una exposición post mortem de su padre, en el propio estudio de Clapés.<sup>212</sup> Más tarde, la exposición fue inaugurada oficialmente por la “Junta Autónoma de Museos”<sup>213</sup>. A ella acudieron la mujer y la hija del doctor Cubero, -médico de Clapés y cercano también a Antoni Gaudí-, Mercedes Cubero Nonell, así como el mítico arquitecto Gaudí, quien de acuerdo al testimonio de Mercedes Cubero, tanto ella como su madre fueron saludadas atenta y cordialmente por Gaudí en aquella ocasión.<sup>214 215</sup>



Invitación a la exposición póstuma, 1921. Arxiu Clapés.



#### 2.40 Exposición póstuma en las Galerías Dalmau

En una breve reseña de “El Noticiero”, aparecida el 25 de octubre de 1922, se informa que esa misma tarde había sido inaugurada una exposición de nuestro artista en las Galerías Dalmau. La nota no escatima elogios a Clapés: “eminente”, “de fama mundial”, “la exposición recoge lo mejor que de su meritoria obra dejó Clapés, consta de veintiún cuadros a cual más maravilloso”, etc.<sup>216</sup>

Carles Capdevila desarrolló una amplia crítica de esta exposición, en la cual, mencionó y comentó varios cuadros del pintor: “La Resurrección de Lázaro”, “Tríptico”, “San Sebastián”, “Autorretrato”, “La niña de la palma”, “Boceto de la novia”, “Boceto de retrato ecuestre”, etc.<sup>217</sup> Años más tarde, en 1933, Capdevila volvió a hablar de la misma exposición, organizada por las “antiguas Galerías Dalmau”, de la calle Porta Ferrissa de Barcelona. De acuerdo a su artículo, esta exposición renovó el interés en la obra de Clapés, aunque sólo fuera de manera fugaz, “sin que por ello dejara de producir una impresión importante en los medios artísticos”, señala.<sup>218</sup>

La exposición fue cerrada al público dos semanas más tarde, el día 12 de noviembre.<sup>219</sup>

#### 2.41 Exposición de A. Clapés en las Galeries Dalmau (1924)

Una lacónica guía de las “Galeries Dalmau”, ubicadas en el Paseo de Gracia número 62 de la ciudad de Barcelona, presenta la “Exposició de sis grans tapiços i diversos bocets del malaguanyat pintor n'A. Clapés” (“Exposición de seis grandes tapices y diversos bocetos del malogrado pintor A. Clapés”). La guía está fechada en enero de 1924. Los tapices presentados en aquella ocasión eran: 1.- Sara s'acomia de sa mare Raquel (Sara se despidió de su madre Raquel). 2.- Episodi de la història d'Alexandre el Gran (Episodio de la historia de Alejandro el Grande). 3.- El davallament de la Creu (El descendimiento de la Cruz). 4.- Episodi de la Història de Sant Joan Baptista (Episodio de la Historia de San Juan Bautista). 5.- El Crist de la Misericòrdia (El Cristo de la Misericordia). 6.- L'Agorer Calchas (El Agorero Calchas). 7, 8, 9 y 10.- Bocetos.<sup>220</sup>

#### 2.42 Clapés al Museo

El 1 de junio de 1925, Alfonso XIII, rey de España, inauguraba el “Museu de Belles Arts (Art Contemporani)” de Barcelona, bajo la dirección de Joaquim Folch i Torres. El museo concentraba las piezas del fondo de la “Junta de Museus de Barcelona” correspondientes al siglo XIX y primeros años del XX. Los fondos estaban organizados de acuerdo a un estricto orden cronológico.

El museo exponía una obra de Aleix Clapés, que se ubicaba en la sala XIII, un “Retrato de Hombre” que había sido donado por el yerno del pintor, Josep Real Florit, en 1921.

La sala en donde se ubicaba el cuadro de Clapés contaba con obras de Josep y Francesc Masriera, Mas i Fondevila, Francesc Miralles, Romà Ribera, Josep Maria Marquès, Soler de las casas, Modest Teixidor, Josep Cusachs, Manuel Cusí, Carbonell Selva, Pere Borrell, Juli Borrell y Ferré Miró.

En la presentación del entonces nuevo museo, Folch i Torres desarrollaba una serie de consideraciones acerca de las corrientes pictóricas catalanas de las últimas décadas del siglo XIX y la primera década del XX, que ilustran el pensamiento “noucentista” con respecto a la producción pictórica del periodo señalado. Es remarcable cómo Clapés no es mencionado en el discurso de Folch, como parte de ninguno de los momentos artísticos que cita.<sup>221</sup>

En el Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona (Boletín de los Museos de Arte de Barcelona), correspondiente a julio de 1931, se presenta un artículo firmado por Esteve Batlle, Conservador del Museu d'Art Contemporani, que se titula “Noves adquisicions i donatius destinats al Museu d'Art Contemporani” (“Nuevas adquisiciones y donativos destinados al Museo de Arte Contemporáneo”). En él, Batlle menciona que el catálogo de los fondos del museo, presentado en 1926, ha quedado obsoleto, puesto que desde entonces hasta la fecha de la publicación del artículo se habían realizado adquisiciones y recibido donativos. Para este estudio es necesario mencionar que en los primeros días de junio de 1928, la pintora Maria Lluïsa Güell, donaba al museo dos grandes telas alegóricas de “La Atlántida”, originales del “notable pintor” Aleix Clapés, y procedentes del palacio Güell.<sup>222</sup>

#### 2.43 Donación de Pere Milà al Museo de Arte Moderno de Barcelona

Hacia principios del año 1933, el destacado cliente de Clapés, Pere Milà i Camps, propietario de “la Pedrera”, realizó un donativo a la “Junta dels Museus de Barcelona” de un lote de obras del pintor Aleix Clapés, consistente en diecisiete telas “totes ben característiques dintre la producció del singular artista” (“todas muy características dentro de la producción del singular artista”).<sup>223</sup>

Este hecho demuestra el interés de Milà por la obra de nuestro artista, así como la colección de obras que de éste llegó a poseer.

En el reporte del donativo que Carles Capdevila desarrolló en el “Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, el autor comenta que el Museo ya disponía de dos obras del mismo pintor: “Translació de les despulles de Santa Eulàlia de Santa Maria del Mar a la Catedral”, (“Traslación de los despojos de Santa Eulàlia de Santa María del Mar a la Catedral”), y “Retrat d'home” (“Retrato de hombre”), donativo de J. R. Florit, (yerno de Clapés), recibidos ambos en 1921.<sup>224</sup> Es muy probable que las dos piezas formaran parte de la colección del propio pintor, la cual, como ya se ha mencionado, fue puesta a la venta en su taller, poco después de su fallecimiento.<sup>225</sup>

#### 2.44 Colectiva homenaje en San Ginés de Vilasar

El 25 de agosto de 1942 fue inaugurada la “Exposición de pinturas y dibujos” de la “Primera promoción artística”, patrocinada por el Ayuntamiento de San Ginés de Vilasar (Actual Vilassar de Dalt) y dedicada en “Homenaje al egregio artista pintor Alejo Clapés Puig”. De acuerdo al catálogo editado para la ocasión, un total de siete expositores presentaron las obras que conformaban la muestra. En la primera página del catálogo, Àngel Fàbrega i Grau<sup>226</sup>, desarrolla una semblanza biográfica de Clapés.<sup>227</sup>

#### 2.45 Exposición “A. Clapés (1846-1920)”

La Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de Vilassar de Dalt, ciudad natal del artista, organizó la exposición “A. Clapés, 1846-1920”, en el Centro Cultural de la localidad. La muestra se verificó del 23 de diciembre de 1998 al 24 de enero de 1999.

La Diputación de Barcelona cedió temporalmente la pieza más representativa con la que contó la exposición: El retrato de Jaume Balmes del palacio Güell. Por su parte, el Museo Nacional de Arte de Cataluña, cedió para el evento un autorretrato del pintor, así como las piezas “San Francisco”, “Traslado de los restos de Santa Eulalia desde la Iglesia de Santa María del Mar a la Catedral”, “Retrato de Manuel Dalmau Oliveres”, entre otros. Es importante aclarar que no hay en el MNAC ningún cuadro expuesto de

Clapés.<sup>228</sup> La exposición de Vilassar, también contó con obras de Clapés que formaron parte del legado del pintor y que obra en poder de sus descendientes. El experto en pintura modernista, Francesc Fontbona, presentó la exposición en el acto de inauguración.

Se publicó un catálogo para la ocasión, con reproducciones de diez obras de Clapés, así como una semblanza biográfica del artista. Esta publicación, de apenas veinte páginas, es hoy por hoy, el estudio más extenso que se haya publicado sobre Clapés.<sup>229</sup>

---

<sup>1</sup> ROCA Y ROCA, J., *La semana en Barcelona / Nuestros Artistas*, “La Vanguardia”, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>2</sup> Información proporcionada al sustentante por Pere Clapés, nieto de Jaume Clapés Puig, hermano de Aleix Clapés, en una visita realizada a Vilassar de Dalt (Barcelona), en agosto de 2003.

<sup>3</sup> VICARÍA DE SAN GINÉS DE VILASAR, *Certificado de bautismo de Aleix Clapés*, San Genís de Vilasar (Vilassar de Dalt, Barcelona), 11 de septiembre de 1846. Arxiu Clapés.

<sup>4</sup> En una visita realizada a la familia de Pere Clapés, sobrino nieto del pintor, en agosto de 2003, su hijo, Joan Clapés i Saborit, proporcionó al sustentante de esta tesis un cuadro genealógico donde aparecen los nombres de los hermanos de Aleix Clapés, junto con los años de nacimiento de cada uno de ellos: Francisco (1829), Jaume (1831), Isabel (1834), Josep Anton (1836), Genís (1838), Feliu (1841), Eduard (1844) y Aleix (1846).

<sup>5</sup> BATLLE, E., *Noves adquisicions i donatius destinats al Museu d'Art Contemporani*, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", Julio 1931, p. 24.

FONTBONA, F., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, tomo I, Pintura, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1998, p. 200.

FÀBREGA I GRAU, À., *Homenaje al egregio artista pintor Alejo Clapés Puig (1850-1920)*, Exmo. Ayuntamiento de San Ginés de Vilasar, 25 de agosto de 1942.

RAFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario Ràfols de artistas de Catalunya, Balears y Valencia*, Barcelona, Edicions Catalanes, S. A., 1980, tomo I, p. 276.

*Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana, S. A., tercera reimpressió, Barcelona, 1990, p. 335, Etc.

<sup>6</sup> VICARÍA DE SAN GINÉS DE VILASAR, *Certificado de bautismo de Aleix Clapés*, San Genís de Vilasar (Vilassar de Dalt, Barcelona), 11 de septiembre de 1846. Arxiu Clapés.

<sup>7</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de la "Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)"*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt (Barcelona), 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 1.

<sup>8</sup> op. cit. p. 2 y también en:

CAPDEVILA, C., *L'Obra del pintor Clapés al Museu*, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", marzo de 1933, p. 81.

<sup>9</sup> ROCA Y ROCA, *La semana en Barcelona / Nuestros Artistas*, "La Vanguardia", 20 de mayo de 1894, p. 4.

La naturaleza "enclenque" de Clapés, ha sido mencionada en otros textos, p. e. :

CAPDEVILA, C., *L'Obra del pintor Clapés al Museu*, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", Marzo 1933, p. 82.

"Clapés, que físicament era un home desnarit" ("Clapés, que físicament era un hombre enclenque").

<sup>10</sup> FABREGA GRAU, À., *Exposición de pinturas y dibujos/ homenaje al egregio artista pintor/ Alejo Clapés Puig (1850-+1920)/ primera promoción artística*, Ayuntamiento de San Ginés de Vilasar, 25 de agosto de 1942.

Sobre la identidad de este maestro de Clapés, no hay ninguna información definitiva. Fàbrega, en el perfil Biográfico de Clapés, publicado en 1942, menciona su nombre propio: Juan S. Hernández.

<sup>11</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 2.

<sup>12</sup> ROCA Y ROCA, *La semana en Barcelona / Nuestros Artistas*, "La Vanguardia", 20 de mayo de 1894, p. 4.

OPISSO, A., *Alejo Clapés*, "Hispania", núm. 82, Barcelona, 15 de julio de 1902.

Opisso no profundiza en datos biográficos de Clapés. Repite prácticamente todos los datos que ya habían sido aportados por Roca.

<sup>13</sup> [http://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Tom%C3%A0s\\_Bergad%C3%A0&oldid=5699997](http://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Tom%C3%A0s_Bergad%C3%A0&oldid=5699997)

Tomàs Bergadà i Pi (Reus 1862-1937) fue un pintor catalán nacido en Reus. Su padre era pastelero, pero no quiso seguir el oficio, atraído por la pintura. Fue discípulo de Aleix Clapés i Puig en Reus y de Josep Llovera y Bufill en Barcelona. En 1885 regresó a Reus, ciudad en la que permaneció desde entonces y formó parte de un grupo entre los que sobresalieron también Ceferí Olivé Cabré y Pere Calderó Ripoll. Trabajó en la decoración de muchos edificios modernistas entre ellos el Instituto Pere Mata de Reus, al lado de Lluís Domènech i Montaner, y el Teatro Fortuny.

Fue profesor de dibujo en el Centre de Lectura y expuso en Reus, Barcelona y Madrid, y tuvo también academia propia.

Su ciudad natal le dedicó una calle al lado del Carrilet.

[http://ca.wikipedia.org/wiki/Antoni\\_Fuster\\_i\\_Ban%C3%BAs](http://ca.wikipedia.org/wiki/Antoni_Fuster_i_Ban%C3%BAs) cita a:

TRICAZ, A., *Homes i dones pels carrers de Reus*, Valls (Tarragona), Cossetània Edicions, 2010.

Antoni Fuster i Banús (al registre civil consta com Antoni Fusté Banús, Reus 1865-1950) conocido como “señor Antonet”.

Fue discípulo de Aleix Clapés i Puig en su taller en Reus y también alumno de Domènec Soberano y de Josep Tapiró i Baró. Fue un acuarelista notable que representó principalmente paisajes de Reus y Tarragona y las marinas de Salou. Fue uno de los primeros socios de la Asociación de Acuarelistas de Cataluña. A su muerte dejó una colección de dibujos a la pluma de las calles de Reus, que además de ser piezas de arte, son también una guía de cómo era la ciudad hace cien años. Hizo diversas exposiciones en Reus, Barcelona y Madrid.

<sup>14</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 5.

<sup>15</sup> ROCA I ROCA, J., *La semana en Barcelona / Nuestros Artistas*, “La Vanguardia”, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>16</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 5.

<sup>17</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, 15 de julio de 1902, p. 281.

<sup>18</sup> op. cit.

Entre las ilustraciones del artículo se publica: CLAPÉS, A., *El Prisionero*, dibujo al carbón, p. 297.

<sup>19</sup> ROCA I ROCA, J., *La semana en Barcelona / Nuestros Artistas*, “La Vanguardia”, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>20</sup> GRAS I ELIAS, F., *Siluetes d'escriptors catalans del segle XIX*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1909.

<sup>21</sup> op. cit., p. 105.

“Estoy contentísimo. Ha llegado de América un pintor de mucho talento que se llama Aleix Clapés, que pasó en Reus los primeros años de su juventud y conoció a Rosita, y me ha dicho que le hará un retrato”.

Gras detalla con precisión el lugar del encuentro con Bartrina en Barcelona, el “Café Nuevo de la Rambla”, así como los presentes en la reunión: el editor Ignocent López, los periodistas Ramon Ginestà, “que escribía la *Crónica de Cataluña*”, el ‘viejo’ Manuel Lasarte, redactor de “El Diluvio” y Adolfo Brugada, “que redactaba un semanario de noticias teatrales”.

<sup>22</sup> GRAS I ELIAS, F., *Hijos Ilustres de Reus*, Barcelona, Librería de Francisco Puig i Alfonso, 1899, p. 45.

Aclara que el retrato de la prometida de Bartrina no llegó a realizarse.

<sup>23</sup> ANGUERA, P., *El Centre de Lectura de Reus, una institució ciutadana*, Barcelona, Edicions 62, 1977, p. 70.

“però l'acte que despertà una ressonància i un interès més grans fou la vetllada fúnebre en honor de Joaquim Maria Bartrina, que reuní totes les forces vives de la localitat i a la qual assistiren quasi tots els socis i els oncles de Bartrina: Antoni d'Aixemús i Joan Casas. El 3 d'agost, set dies després de la mort del poeta, el pintor Aleix Clapés n'oferí al Centre un retrat a l'oli perquè presidís l'acte i Gaietà Benavent n'oferí un apunt del llit mortuori, que fou reproduït a la primera pàgina d' “El Eco”, on es recolliren els textos llegits durant la vetllada necrològica.”

“pero el acto que despertaría una resonancia y un interés más grandes fue la velada fúnebre en honor de Joaquim Maria Bartrina, que reunirá todas las fuerzas vivas de la localidad y a la cual asistirían casi todos los socios y los tíos de Bartrina: Antoni d'Aixemús i Joan Casas. El 3 de agosto, siete días después de la muerte del poeta, el pintor Aleix Clapés ofrecería al Centro un retrato al óleo para que presidiera el acto y Gaietà Benavent ofrecería un apunte del lecho mortuorio, que fue reproducido en la primera página de “El Eco”, donde se recogerían los textos leídos durante la velada necrológica”.

<sup>24</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, pp. 4 y 5.

<sup>25</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona / Los cuadros de Clapés*, “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887.

<sup>26</sup> *Barcelona Artística / La Exposición Parés / III*, “La Dinastía”, Barcelona, 24 de diciembre de 1886, p. 7.

<sup>27</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona / Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887.

<sup>28</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 10.

<sup>29</sup> En una conversación del sustentante con María Isabel Real Martí, bisnieta del personaje, sostenida a principios de 2011, Real confirmó esta información, con más o menos detalles y señaló que la carta fue destruida con el propósito de evitar el compromiso que significaba para la familia ser sorprendida con un documento firmado por Stalin, en tiempos de la guerra civil, en el supuesto de alguna requisa de las tropas fascistas.

<sup>30</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona*, “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887.

<sup>31</sup> *Crónica Local*, “La Dinastía”, núm. 2090, Barcelona, 3 de abril de 1887, p. 72.

<sup>32</sup> RAHOLA, F., *Una excursión artística*, “La Vanguardia”, Barcelona, 2 de abril de 1888, p. 1.

<sup>33</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona*, “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887.

En la crónica de Lucas, se comentaban las ventajas del “suntuoso edificio” del “Centro Artístico”, ideado por Epifanio Robert, propietario de talleres de carpintería. Un recurso para “combatir el aislamiento de los artistas”. En aquella fecha, contaba con una población de cuarenta artistas, entre pintores y escultores. Toda una atracción para los modelos que tenían su trabajo concentrado en un único edificio. El mismo local albergaba la redacción de la “Revista Artística”, dirigida por Federico Garriga.

<sup>34</sup> *Notas varias*, “La Vanguardia”, Barcelona, 28 de abril de 1887, p. 2.

<sup>35</sup> MARAGALL, J.A., *Historia de la Sala Parés*, Barcelona, Editorial Selecta, 1975, pp. 39-40.

“Un santo fraile en actitud de éxtasis (hoy en conocida colección de Barcelona).”

<sup>36</sup> *Crónica General*, “La Renaixensa”, núm. 4012, 11 de agosto de 1887, p. 1.

“Sin separarse de lo real, Clapés presenta dos obras completamente diversas y del contraste sale beneficiado el arte y la alta reputación pictórica del apóstol más ferviente de la Escuela impresionista que tenemos en Cataluña”.

<sup>37</sup> L.A. *Barcelona Artística*, “La Dinastía”, núm. 2305, 12 de agosto de 1887, p. 2.

<sup>38</sup> Sin firma; *Notas varias*, “La Vanguardia”, 10 de agosto de 1887, p. 5.

<sup>39</sup> *Primer Certamen Literario de San Joan de Vilassar*, “La Dinastía”, Barcelona, 9 de agosto de 1887, p. 2.

<sup>40</sup> *Certamen Literario*, “La Dinastía”, núm. 2192, Barcelona, 4 de junio de 1887, p. 1.

<sup>41</sup> *Primer Certamen Literari de S. Joan de Vilassar*, “La Dinastía”, Barcelona, 9 de agosto de 1887, p. 2.

<sup>42</sup> LÁZARO, *La vida barcelonesa / Revista de bellas artes / La exposición del Círculo Artístico*, “La Vanguardia”, Barcelona, 2 de abril de 1888, p. 2.

<sup>43</sup> YXART, J., *Exposición Universal de Barcelona / Salón de Bellas Artes / II*, “La Ilustración Artística”, núm. 342, Barcelona, 16 de julio de 1888, p. 234.

<sup>44</sup> *Notas locales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 18 de marzo de 1889, p. 2.

<sup>45</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., Barcelona, 2001, pp. 6-7 y 93.

<sup>46</sup> CALLÉN, L., *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas / I*, “La Dinastía”, Barcelona, 28 de abril de 1896, p. 2.

OPISSO, A., *Exposición de Bellas Artes de Barcelona*, “La Ilustración Ibérica”, Barcelona, 27 de junio de 1896, p. 410.

<sup>47</sup> MASRIERA, A., *De la Barcelona Ochocentista / D. José María Bocabella. II y último*, “La Vanguardia”, Barcelona, 2 de septiembre de 1921, p. 10.

<sup>48</sup> ROCA Y ROCA, *La semana en Barcelona / Nuestros Artistas*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>49</sup> *Crónica*, “La Dinastía”, Barcelona, 25 de marzo de 1892, p. 2.

<sup>50</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., Barcelona, 2001, p. 57.

<sup>51</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.

<sup>52</sup> op. cit.

De acuerdo a F., hubo la intención de pintar otro mural también inspirado en el poema épico verdagueriano; “Hércules y Pirene”, que finalmente no fue realizado. Es probable que el gran lienzo “El Rapto”, (304 x 292 cm), donado por Maria Lluïsa Güell al MAM de Barcelona, en 1928, haya sido una prueba para este proyecto.

<sup>53</sup> ZULUETA, P., *Los infantes en Barcelona / Concierto en casa de los señores de Güell*, “La Época”, Madrid, 15 de junio de 1908, p. 1.

<sup>54</sup> CAPDEVILA, C., *L’Obra del pintor Clapés al Museu*, “Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona”, Marzo 1933, p. 81.

<sup>55</sup> BASSEGODA NONELL, J., *El Gran Gaudí*, Sabadell (Barcelona), Editorial AUSA, 1989, pp. 271-272.

<sup>56</sup> FOLCH, LL., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, Barcelona, 6 de enero de 1921, p. 3.

<sup>57</sup> BASSEGODA NONELL, J., *La Pintura de Alejo Clapés*, “La Prensa”, Barcelona, 3 de abril de 1973, p. 5.

<sup>58</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 7.

“Obras de gran formato y de estética muy innovadora, están adaptadas a la arquitectura singular de Gaudí, ya que siguen los ángulos y las vigas de la sala”.

<sup>59</sup> GONZÁLEZ, A. y otros autores, *El Palau Güell*, Diputació de Barcelona, 1990, p. 199.

“Mención aparte merece la serie de pinturas al óleo que decoran los ángulos superiores de la sala, hechas por Aleix Clapés (...) Estas obras denotan un fuerte sentimiento dramático, de un expresionismo tenebroso muy personal, no exento de cierto manierismo”.

<sup>60</sup> ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona / Concierto en casa de los señores de Güell*, “La Época”, 15 de junio de 1908, p. 1.

<sup>61</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 7.

<sup>62</sup> ZULUETA, P., *Los infantes en Barcelona / Concierto en casa de los señores de Güell*, “La Época”, Madrid, 15 de junio de 1908, p. 1.

<sup>63</sup> *Nuestros grabados / Barcelona: Palacio Güell*, “La Ilustración Hispano Americana”, núm. 533, Barcelona, 18 de enero de 1891. P 47

<sup>64</sup> op. cit.

<sup>65</sup> ZULUETA, P., *Los infantes en Barcelona / Concierto en casa de los señores de Güell*, “La Época”, Madrid, 15 de junio de 1908, p. 1.

<sup>66</sup> CLAPÉS, A., *¡Éxtasis! (reproducción del cuadro propiedad de E. Güell)*, “Álbum Salón”, núm. 25, Barcelona, 1 de septiembre de 1898, p. 296.

<sup>67</sup> F, *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.

<sup>68</sup> *Salón de La Vanguardia*, “La Vanguardia”, Barcelona, 26 de marzo de 1893, p 5.

<sup>69</sup> op. cit.

<sup>70</sup> *Miscelánea / Salón de La Vanguardia*, “La Ilustración Artística”, núm. 589, Barcelona, 10 de abril de 1893, p. 242.

<sup>71</sup> *Exposición General de Bellas Artes*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1894, p. 4.

<sup>72</sup> CASELLAS, R., *Segunda Exposición General de Bellas Artes / VI / Los pintores de la vida humana (Figuras y escenas de interior)*, “La Vanguardia”, Barcelona, 12 de julio de 1894, p. 4.

<sup>73</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 7.

*Artistas premiados*, “La Dinastía”, Barcelona, 14 de junio de 1894.

*Exposición General de Bellas Artes / Decisiones del jurado de recompensas*, “La Vanguardia”, Barcelona, 10 de junio de 1894, p.4.

Aunque en el catálogo de la Exposició A. Clapés, de 1998, se apunte que la obra que mereció un diploma en la Exposición General de Bellas Artes haya sido “Los Pobres”, en el diario barcelonés “La Dinastía”, se publicó la lista de obras premiadas en dicha exposición. Según esta lista, el diploma obtenido por Clapés, fue adjudicado por un retrato. Igualmente, en el diario barcelonés “La Vanguardia”, se reitera que el diploma obtenido por Clapés, fue otorgado por un retrato de su autoría.

<sup>74</sup> AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes*, Barcelona, Imprenta de Heinrich y C.A., 1894, pp. 26 y 46.

<sup>75</sup> CASELLAS, R., *Tercera Exposición General de Bellas Artes / III Las pinturas simbólico-decorativas*, “La Vanguardia”, Barcelona, 12 de mayo de 1896, p. 4.

<sup>76</sup> PINTAMONAS, *Exposició de Belles Arts*, “La Tomasa”, núm. 300, Barcelona, 31 de mayo de 1894, p. 308.

“Un amarillo rabioso escapado de la paleta de Clapés, desarmonizando con un verde que sirve de fondo a las tristes figuras de una “familia desgraciada” al fin de siglo. El color de este cuadro es simbólico; el amarillo significa la rabia que tendremos y el verde lo que nos quedará para comer”.

<sup>77</sup> op. cit., p. 315.

<sup>78</sup> GONZÁLEZ, A., *El Palau Güell*, Diputació de Barcelona, 1990, p. 199.

“Familia campesina orando al pie de una cruz terminal”, también titulado *Misericordia, Señor, que fue expuesta en 1896 (sic) en Barcelona y provocó una gran impresión entre los visitantes a causa de su formato especial –ya que se había de adaptar a un emplazamiento atípico- y su estética innovadora de un gran expresionismo”.*

<sup>79</sup> CASELLAS, 2ª. *Exposición General de Bellas Artes, VI, Los pintores de la vida humana (figuras y escenas de interior)*, “La Vanguardia”, Barcelona, 12 de julio de 1894, p. 4.

<sup>80</sup> OPISSO, A., *Exposición General de Bellas Artes de Barcelona / Pintura / IV*, “La Ilustración Ibérica”, núm. 593, Barcelona, 16 de junio de 1894, p. 374.

<sup>81</sup> *Miscelánea / Bellas Artes*, “La Ilustración Artística”, núm. 659, Barcelona, 13 de agosto de 1894, p. 522.

<sup>82</sup> BUSCÓN, J., *Busca, buscando*, “La Vanguardia”, Barcelona, 6 de mayo de 1895.

<sup>83</sup> *En honor del nuncio de S.S. / Recepción en Casa Güell*, “La Vanguardia”, Barcelona, 26 de octubre de 1894, p. 5.

<sup>84</sup> FRANQUESA, J., *Una velada memorable*, “La Renaixença”, 4 de noviembre de 1894, extraído de: LAHUERTA, J.J. (ed.), *Antoni Gaudí 1852-1926 Antología contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002, p. 35. Trad. del catalán por Marisa García Vergara.

<sup>85</sup> CASELLAS, R., *XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 21 de enero de 1898, p. 4.

<sup>86</sup> CLAPÉS, A., *¡Éxtasis! (reproducción del cuadro propiedad de E. Güell)*, “Álbum Salón”, núm. 25, Barcelona, 1 de septiembre de 1898, p. 296.

<sup>87</sup> OPISSO, A., *Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 14 de diciembre de 1899, p. 5.

El cuadro mencionado se ubica actualmente en la “Sala Ibarz-Clapés” de la “Casa Museu Gaudí”.

<sup>88</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, 15 de julio de 1902, p. 287.

<sup>89</sup> op. cit. p. 285.

<sup>90</sup> FOLCHI I TORRES, LL., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, Barcelona, 6 de enero de 1921.

<sup>91</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, pp. 8-9.

<sup>92</sup> *Notas Locales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 24 de abril de 1895, p. 2.

<sup>93</sup> op. cit.

<sup>94</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 5.

<sup>95</sup> CALLÉN, LL., *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas I*, “La Dinastía”, Barcelona, 28 de abril de 1896, p.2.

La descripción que hace Callén en su artículo coincide con el retrato de Josep Maria Bocabella, aunque no menciona el nombre del retratado.

<sup>96</sup> FÀBREGA I GRAU, À., *Exposición de pinturas y dibujos homenaje al egregio artista pintor Alejo Clapés Puig (1850-1920)*, Ayuntamiento de San Ginés de Vilasar (Vilassar de Dalt, Barcelona), 25 de agosto de 1942.

<sup>97</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt (Barcelona), 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, pp. 8-9.

<sup>98</sup> MASRIERA, A., *De la Barcelona Ochocentista / D. José María Bocabella II y último*, “La Vanguardia”, Barcelona, 2 de septiembre de 1921, p. 10.

<sup>99</sup> OPISSO, A., *Exposición de Bellas Artes de Barcelona*, “La Ilustración Ibérica”, 27 de junio de 1896, p. 410.

<sup>100</sup> CASELLAS, R., *Tercera Exposición General de Bellas Artes*, “La Vanguardia”, Barcelona, 22 de abril de 1896, p. 5.

<sup>101</sup> CALLÉN, L., *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas I*, “La Dinastía”, Barcelona, 28 de abril de 1896, p. 2.

<sup>102</sup> CALLÉN, L., *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas XI*, “La Dinastía”, Barcelona, 31 de mayo de 1896, p. 2.

<sup>103</sup> AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Catálogo Ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas & C.A., 1896, pp. 32 y 82.

<sup>104</sup> *Notas Locales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 30 de septiembre de 1899, p. 2.

En esta muestra también participaron esculturas y pinturas de Masriera, Casas, Roig i Soler, Garí, Torrescasana, Atché, Campeny, Lorenzale, Sans Castaño, Ubach, Mestres, Graner, Pinós, Rodríguez Codolá, Cusachs, Lárrega, Riera, Xiró, Benavent, Carreras, Molinas, Canals, Cornet, Gimeno, Llacuna, Giralt, Revaster, Amat, Pelegrí, Ciervo, Bonis, Balanzá y otros. La exposición también contó con una sección de industrias artísticas, en la cual se presentaron los señores Miralles, Masriera i Campins, Brosa Sangerman, Serrallach, Aymat, Tusquets, Rigalt, etc.

<sup>105</sup> OPISSO, A., *Exposición permanente del Círculo Artístico*, “La Vanguardia”, 14 de noviembre de 1899, p. 5.



- <sup>106</sup> IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO APÓSTOL, *Certificado de bautismo de Gumersinda (Josefa Vicenta) Llunas Pujal*, Reus (Tarragona), 24 de enero de 1856, Arxiu Clapés.
- <sup>107</sup> BASSEGODA NONELL, J., *La pintura de Alejo Clapés*, "La Prensa", 3 de abril de 1973, p. 5.
- <sup>108</sup> SANTA IGLESIA CATEDRAL, *Certificado de nacimiento de Teresa (Marcela Gumersinda) Clapés Llunas*, Barcelona, 8 de marzo de 1897. Arxiu Clapés.
- <sup>109</sup> *La pintura femenina en el Salón Parés*, "La Vanguardia", Barcelona, 24 de diciembre de 1897, p. 4
- <sup>110</sup> FERRÉ, S., *Maternidad (boceto)* "Hispania", núm. 20, Barcelona, 15 de diciembre de 1899, p. 258
- <sup>111</sup> Antoni Vidal i Rolland (Barcelona-1889-1970). Pintor. Discípulo de José Ruiz Blasco en Lonja y de Aleix Clapés. Se inicia como escultor. Participa, ya como pintor, en la Exposición Internacional de Barcelona de 1911. Realista académico, se centra en naturalezas muertas y desnudos femeninos. En 1933 le fue concedido, por votación popular, el primer premio de la Exposición del Desnudo organizada por el Cercle Artístic de Barcelona. Desde 1928 hizo diversas exposiciones individuales en Barcelona.  
[http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0070442&BATE=Antoni%2520Vidal%2520i%2520ORolland](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0070442&BATE=Antoni%2520Vidal%2520i%2520ORolland)
- <sup>112</sup> *Notas locales*, "La Vanguardia", Barcelona, 15 de febrero de 1899, p. 2
- <sup>113</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt (Barcelona), 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, pp. 8-9
- <sup>114</sup> CLAPÉS, A., *El éxtasis de san Francisco* (ilustración), "Hispania", núm. 1, Barcelona, 1 de enero de 1899, suplemento.
- <sup>115</sup> CLAPÉS, A. y PASCÓ, J., *Ilustración de la serie de sonetos "Impresiones del desastre" de Emilio Ferrari*. "Hispania", núm. 2, Barcelona, 1 de febrero de 1899, p. 10
- <sup>116</sup> CLAPÉS, A., *Collage, ilustración del poema "Mater Dolorosa" de M. Morera y Galicia*, "Hispania", núm. 3, marzo de 1899, pp. 8-9
- <sup>117</sup> *Publicaciones recibidas*, "La Vanguardia", 15 de abril de 1899, p. 3
- <sup>118</sup> CLAPÉS, A., *Ilustración*, "Hispania", núm. 6, 15 de mayo de 1899. Portada.  
*Notas locales*, "La Vanguardia", Barcelona, 2 de noviembre de 1899, p. 2.  
*Crónica local*, "La Dinastía", Barcelona, 3 de noviembre de 1899, p. 2.
- <sup>119</sup> CLAPÉS, A., *Ilustración para revista*, "Hispania", núm. 6, 15 de mayo de 1899.
- <sup>120</sup> CLAPÉS, A., *Ilustración para revista*, "Hispania", núm. 17, Barcelona, 30 de octubre de 1899, portada.
- <sup>121</sup> *Notas locales*, "La Vanguardia", Barcelona, 18 de junio de 1899, p. 2
- <sup>122</sup> "Hispania" Núm. 12, 15 de agosto de 1899, p. 131  
*Crónica local*, "La Dinastía", Barcelona, 18 de agosto de 1899, p. 2
- <sup>123</sup> "Hispania", núm. 16, 15 de octubre de 1901, pp. 368-369  
*Publicaciones recibidas*, "La Vanguardia", Barcelona, 16 de octubre de 1901, p. 4.
- <sup>124</sup> *Notas locales*, "La Vanguardia", 31 de diciembre de 1899, p. 2
- <sup>125</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, "Hispania", núm. 82, Barcelona, 15 de julio de 1902, pp. 280-297.
- <sup>126</sup> *Notas locales*, "La Vanguardia", Barcelona, 7 de octubre de 1902, p. 2.
- <sup>127</sup> H. M., *A nuestros lectores*, "Hispania", núm. 89, Barcelona, 30 de octubre de 1902.
- <sup>128</sup> *Publicaciones Recibidas*, "La Vanguardia", Barcelona, 8 de junio de 1903, p. 4.
- <sup>129</sup> *Publicaciones Recibidas*, "La Vanguardia", Barcelona, 27 de enero de 1903, p. 4.
- <sup>130</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí, mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001, p. 114
- <sup>131</sup> *Notas Locales*, "La Vanguardia", Barcelona, 8 de junio de 1903, p. 4
- <sup>132</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*, Centre Cultural de Vilassar de Dalt (Barcelona), 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, pp. 8-9.
- Asimismo, en algunos números de la propia revista, se publicitaban los productos para dibujo y arte comercializados por Clapés.
- <sup>133</sup> En la investigación hemerográfica realizada por este sustentante, se encontró la "vista de una menor cuantía procedente del Juzgado de la Concepción, entre Eliodoro Roca y Alejo Clapés". Lo que significa que la carrera artística y de negocios de Clapés no estuvo exenta de conflictos legales. "La Vanguardia", "Señalamientos para hoy / Audiencia Territorial"; 28 de marzo de 1906, P 5; 16 de mayo de 1906, P 4
- <sup>134</sup> *Esquela de Teresa Clapés y Trabal*, "La Vanguardia", Barcelona, 14 de enero de 1914, p. 3.
- En este documento se menciona el nombre del viudo de la finada, Pedro Güell y Camposol, así como los nombres de sus hermanos e hijos, pero sobre todo, se menciona el hecho de que estaba vinculada a la razón social "Clapés y C<sup>a</sup>." Lo que excluye, al menos de manera directa, a nuestro Clapés de "Clapés y C<sup>a</sup>." Sin embargo, es posible que Clapés tuviera un parentesco con los Clapés y Trabal, ya que ambos

ubicaron sus negocios en locales de la Rambla de Catalunya, hecho que queda manifiesto en una nota publicada en “La Vanguardia” en octubre de 1899. En ella se menciona que la Casa Clapés, ubicada en Rambla de Cataluña y que ofrecía productos importados del Japón, había sido notificado de un apremio de segundo grado. (“Las notificaciones”, “La Vanguardia”, 14 de octubre de 1899, P 2.)

<sup>135</sup> CAPDEVILA, C., *L'obra del pintor Clapés al Museu*, “Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona”; Junta de Museus, Barcelona, marzo 1933, p. 81.

“Durante muchos años fue el amigo íntimo y confidente de Gaudí”.

<sup>136</sup> BASSEGODA NONELL, J., *50 Aniversario de la muerte de Gaudí. Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, 14 de mayo de 1976, p. 47

<sup>137</sup> op. cit.

<sup>138</sup> Idem

<sup>139</sup> Ibidem

<sup>140</sup> Ibidem

<sup>141</sup> BASSEGODA NONELL, J., *El Gran Gaudí*, Sabadell (Barcelona), Editorial AUSA, 1989, p. 383.

<sup>142</sup> *Notas Locales*, “La Vanguardia”, 7 de noviembre de 1903, p. 2

<sup>143</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí, mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001, p. 161.

<sup>144</sup> op.cit., p. 168

En: TORII, T., *El mundo enigmático de Gaudí*, Madrid, Instituto de España, 1983, p. 200.

Se cita esta anécdota de Matamala y se sitúa en una fecha indefinida entre 1906 y 1914.

<sup>145</sup> op. cit., pp. 167-168

<sup>146</sup> Idem, p. 228 y 244.

<sup>147</sup> Ibidem, pp. 339-341

<sup>148</sup> GRAN DICCIONARIO DE LA PINTURA, tomo siglo XIX, Barcelona, Carroggio, S.A. de Ediciones, 2001, pp. 50-51:

Carrière, Eugène. (Gournay, 1849 - París, 1906) Pintor y grabador francés, representa una pintura amable y dulce de retratos y escenas familiares de gran sensibilidad, envueltos en un ambiente etéreo y de penumbra muy característico de su estilo. Inicia su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de París. Durante una travesía por Londres conoce la obra de Turner. Cae prisionero en la guerra franco-prusiana de 1870 y es llevado a Alemania, donde se dedica a estudiar la obra de Rubens, de quien recoge la exaltación del color. Entre sus obras destacan *Maternidad* (1879) y *La Familia*, uno de sus cuadros que mejor reflejan su estilo desvanecido y visionario de figuras en penumbra. Pinta a algunos de los personajes más interesantes del ambiente intelectual parisense del momento, como Verlaine y Gauguin. Además, interviene como decorador de la Universidad de la Sorbona y del Ayuntamiento de París.

<sup>149</sup> Por ejemplo en:

*Catàleg de l'Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*, Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 3

<sup>150</sup> O. *Arte decorativo*, “La Vanguardia”, 4 septiembre de 1902, p. 4

<sup>151</sup> op.cit.

<sup>152</sup> Idem

<sup>153</sup> Ibidem

<sup>154</sup> Casa Museu Gaudí. Fichas correspondientes a los muebles de la “Sala Ibarz-Marco”. Sin fecha.

“Muebles procedentes del salón de los señores Ibarz Marco. C. 1898-1904. Ingreso, 1963. Precio 10.000 pesetas juntamente con el resto del mobiliario Ibarz”.

<sup>155</sup> GARRUT I ROMÀ, J. M., *Casa-Museu Gaudí*, Barcelona, Andrés Morón, editor, S. L., 2003, p. 64.

<sup>156</sup> OPISSO, A., *Salón Parés*, “La Vanguardia”, 14 de diciembre de 1899, p. 5

*Salón Parés.*

*Llama en primer término la atención esta semana el soberbio retrato decorativo de un renombrado capitalista de esta plaza, obra de don Alejo Clapés. El genial artista ha representado al opulento comerciante vestido de negro, sentado con un codo apoyado sobre una mesa cubierta por pesado tapete de terciopelo, recamado de oro y un cigarro en la otra mano, sirviendo de fondo, un tapiz flamenco con numerosas figuras de príncipes, princesas, damas, etc.*

<sup>157</sup> Los herederos de la familia Ibarz vendieron a la “Associació Amics de Gaudí” hacia los años cincuenta, este conjunto. La adquisición, que fue destinada a la “Casa Museu Gaudí” desde su apertura (1963), costó, según la ficha que consta en el archivo de la “Casa Museu Gaudí”, 10.000 pesetas. En una llamada telefónica que el sustentante realizó al entonces director del museo, Josep Maria Garrut i Romà (1915-2008), en septiembre del 2001, el señor Garrut no pudo precisar el domicilio desde donde se trasladaron las piezas al depósito de la “Associació d'Amics de Gaudí” de la que fue miembro fundador; pero de acuerdo a la historiadora de arte, Teresa-M. Sala, que fue consultada para tal fin por este

sustentante, considera probable que la casa Ibarz, que decoró Clapés, pudo haber sido la casa Miquel Ibarz, construida entre los años 1901 y 1904, que aún se mantiene en pie, en la calle Diputación número 248, de Barcelona, proyectada por el arquitecto Salvador Soteras i Taberner (1864-1925).

<sup>158</sup> GARRUT I ROMA, J.M., *Casa-Museu Gaudí*, Barcelona, Andrés Morón, editor, S. L., 2003, p. 64.

<sup>159</sup> PERNAU, J., *Dalí y su conferencia en el Parque Güell*, “El Correo Catalán”, Barcelona, 28 de septiembre de 1956.

<sup>160</sup> *El Modernismo en España*, “ABC”, Madrid, 21 de diciembre de 1969, p. 153

<sup>161</sup> A. O., *Notas de Arte*, “La Vanguardia”, Barcelona, 4 de febrero de 1904, p. 5

<sup>162</sup> op.cit.

Es muy probable que “El diagnòstic del doctor Robert” aquí mencionado, sea el cuadro propiedad del MNAC, titulado “Al·legoria del doctor Robert”. En la nota de A. O., se habla de un cuadro de grandes dimensiones. La “Al·legoria del doctor Robert” del MNAC, mide 2,28 x 2,69 m.

<sup>163</sup> OPISSO, A., *Notas de Arte – Exposición Ribas*, “La Vanguardia”, Barcelona, 9 de febrero de 1904, p. 4

<sup>164</sup> op. cit., p. 5

<sup>165</sup> Idem, p. 4.

<sup>166</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALI, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de la Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt (Barcelona), 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 11.

<sup>167</sup> B. *Belles Arts*, “Il·lustració Catalana”, año III, Barcelona, 12 de febrero de 1905, p. 110.

“Donde hay más de una docena de conjuntos de mobiliario de gran valor por la elegancia de sus líneas y la propiedad de los estilos, hay bronce de arte y biscuits de porcelana, luces y lámparas eléctricas y una gran variedad de obras pictóricas, debidas exclusivamente al pintor Aleix Clapés, quien aquí se muestra a gran altura especialmente en su tela *La profesión* y en los tapices del siglo XIII y los flamencos que realmente parecen tejidos”.

<sup>168</sup> *Exposición Ribas*, “La Vanguardia”, 8 de febrero de 1905, p. 3

<sup>169</sup> op. cit.

<sup>170</sup> *Exposición de Arte Suntuario Aplicada al Decorado de Habitaciones / Noticias Varias*, “Industria e invenciones”, Barcelona, 25 de febrero de 1905, tomo 43, núm. 8, p. 71

<sup>171</sup> op. cit.

<sup>172</sup> GARCÍA LL., A., *Exposición organizada por el Fomento de las Artes Decorativas en los salones del Fomento del Trabajo Nacional*, “La Ilustración Artística”, Año XXV, núm. 1265, Barcelona, 26 de marzo de 1906, p. 216.

Una de las primeras iniciativas de la colectividad autodenominada “Fomento de las Artes Decorativas”, consistió en la exposición que organizaron en los salones del “Fomento del Trabajo Nacional”, en marzo de 1906. Los expositores fueron los señores Atché, Brosa, Joaquín y Dionisio Renart, Busquets, Triadó, Puigdemogolas, Xumetra, Clapés, Oliva, Pineda, Cerberó, Pedrerol, Xiró, etc. Queda pendiente establecer si el señor Clapés que participó en “Fomento”, era nuestro personaje o el propietario del negocio Clapés y C.<sup>a</sup> que se dedicaba a la importación de mobiliario de Japón, así como abanicos, paraguas, etc. y posteriormente a la fabricación de mobiliario estilo japonés.

<sup>173</sup> *Notas Regionales / Reus*, “La Vanguardia”, Barcelona, 22 de febrero de 1906, p. 4

<sup>174</sup> *Centro de Lectura de Reus*, “La Vanguardia”, Barcelona, 1 de julio de 1911, p. 7.

<sup>175</sup> ANGUERA, P., *El centre de lectura de Reus, una institució ciutadana*, Barcelona, Edicions 62, 1977, p. 126.

<sup>176</sup> *Notas Regionales / Reus*, “La Vanguardia”, Barcelona, 9 de agosto de 1914, p. 5

<sup>177</sup> OLIVER, M. S., *De Barcelona, crónicas fugaces*, “La Ilustración Artística”, Barcelona, 23 de mayo de 1910, p. 330

<sup>178</sup> GARCÍA LL., A., *Barcelona. Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos*, “La Ilustración Artística”, Barcelona, 23 de mayo 1910, p. 331

<sup>179</sup> ROGER, *Crónicas Catalanas – La Exposición de Retratos y Dibujos*, “Nuevo Mundo”, núm. 859, Madrid, 23 de junio de 1910.

<sup>180</sup> op. cit.

En la primera, obras de Velázquez, Murillo, Ribalta, Díaz y Carreño. En la segunda, cuadros de Carreño y un autorretrato de Mengs, la tercera dedicada a Goya. Esta sala, apunta, estaba decorada con muebles de la época, de la colección particular del conde Eusebio Güell. La sala cuarta presentaba obras de Bayen, López y Pelegrini. La quinta, tenía un retrato de Fernando VII, de la autoría de López. La sexta, estaba ocupada por una colección de miniaturas, la sala VII, exhibía obras de Lacoma, Lefebvre, Rodés, Lizón y Félix Amat; mientras que la VIII, contaba con trabajos de Lorenzale y Jaime Stuart. La sala IX mostraba obras de López, Ribera, J. Ramos, Gooderson y Gutiérrez. La X fue destinada a pintores extranjeros:

Beaury Saurel, Ferrier, Chartran, Cottet, Blanche, Paul, Duran, Toulouse Lautrec, Baschet, Bron, Renoir, Coubert, Tassaert, Roybet, Delasalle, Loubat, etc. En la sala XI se ubicaron las piezas de Martí y Alsina, Franco, Ferrandiz, Cubells, Garnelo y Suárez Llanos. En la sala XII predominaban los trabajos de Sorolla y Pinazo, así como las esculturas de Vallmitjana, Gargallo y Arnau. La sala XIII fue reservada a los cuadros de Madrazo y Caba, mientras que cuadros de Lorenzale, Simón Gómez, Masriera, Padró, Sans, Torras y Romeu y Vallmitjana Abarca, fueron ubicados en la XIV.

Las salas XV y XVI fueron destinadas a los cuadros de Ferran, Urgell, Llimona, Clapés, Tamburini, Pellicer, Teixidor, Roca y Beltrán, Casas, Rusiñol, Galvey y Brull. La XVII, por su parte, albergó los trabajos de Pallarés, Borràs, Casanovas, Galofre Oller, Patau, Estany y Capdevila.

La parte baja se dedicó a los dibujos y grabados. Aquí se colocaron los de los alumnos de la escuela de la Lonja, además de los de Pellicer, Casas, Baixeras, Vilesmara, Benedito, Junyent y Alenza. También se presentaron los grabados de la colección de Raimundo Casellas, la de la Real Academia de San Carlos de Valencia. En la sala de Goya, también se expusieron los tapices enviados por la Casa Real.

<sup>181</sup> AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos. Catálogo Ilustrado*, Barcelona, 1910, pp. 92, 95-96 y 37 de ilustraciones.

Se reproduce el “Retrato de de D.<sup>a</sup> Maria Campaneria de Aleix Clapés.

<sup>182</sup> OPISSO, A., *Notas de Arte*, “Hojas Selectas”, núm. 103, julio 1910.

<sup>183</sup> HUERTAS CLAVERÍA, J.M., *L'Herencia de l'india*,

<http://www.lapedreraeducacio.org/cat/biografia.pdf>, p. 5

<sup>184</sup> op. cit., p. 3

<sup>185</sup> BASSEGODA NONELL, J., *Noves aportacions sobre les pintures murals de la Pedrera*, “Nexus”, núm. 15, diciembre de 1995, p. 30.

<sup>186</sup> CARANDELL, J.M., *La Pedrera, cosmos de Gaudí*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992, p. 82

<sup>187</sup> COLLINS, G.R., *Antonio Gaudí*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1961, p. 129.

César Martinell, repite la afirmación de Collins sobre el hecho de que “El pintor Alejo Clapés estuvo encargado de la decoración pictórica de los vestíbulos de entrada, que tenían que ejecutarse en mosaico y por la manera poco normal como se terminó la obra fueron pintados al óleo”

Martinell y Brunet, César; “Gaudí su vida, su teoría su obra”; “Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura, Barcelona, 1967, P 411

<sup>188</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí, Mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001, pp. 180-181

<sup>189</sup> op. cit., p. 181. n. del ed.: Joan Bassegoda Nonell.

<sup>190</sup> *Vista por un juicio de mayor cuantía*, “La Vanguardia”, 17 de abril de 1920, p. 16.

En un diario barcelonés se publicó la “vista” por un juicio “de mayor cuantía”, entre Segimón y Clapés, que se programaba en el juzgado de la Barceloneta (Barcelona), para el 17 de abril de 1920.

<sup>191</sup> CARANDELL, J.M., *La Pedrera, cosmos de Gaudí*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1992, pp. 37-40

<sup>192</sup> La afirmación de Bassegoda con respecto a que Clapés tenía “fotos en blanco y negro” de tapices de la colección del “Real Patrimonio”, es absolutamente cierta. En el Arxiu Clapés, este sustentante ha podido ver y fotografiar una amplia colección de fotografías que reproducen tapices del Palacio del Pardo, del Museo del Prado, del Palacio del Escorial y de la Pinacoteca de Munich que por las cuadrículas trazadas “a mano” sobre ellos, puede deducirse que fueron usados por Clapés para su reproducción.

<sup>193</sup> BASSEGODA NONELL, J., *Noves aportacions sobre les pintures murals de la Pedrera*, “Nexus”, núm. 15, diciembre de 1995, p. 38.

“*Tècnica referida a objectes decorats amb colors molt vius, usada a l'heràldica, quan un blasó es diu diapreat d'un determinat color, vol dir que es troba Robert d'ornaments o arabescs*”. (“*Técnica referida a objetos decorados con colores muy vivos, usada en la heráldica, cuando un blasón se dice diapreado de un determinado color, quiere decir que se encuentra cubierto de ornamentos o arabescos*”).

<sup>194</sup> PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE GRACIA, *Partida de matrimonio de Teresa Clapés con José María Real Florit*, Barcelona, 10 de abril de 1915. Arxiu Clapés.

Nota marginal en el certificado de nacimiento de Teresa Marcela Gumersinda Clapés Lluas. Con sello de la Parroquia de San Juan Bautista de Gracia (Barcelona). 10 de abril de 1915. Arxiu Clapés.

<sup>195</sup> REGISTRO CIVIL DEL DISTRITO DE LA CONCEPCIÓN DE LA CIUDAD DE BARCELONA, *Partida de nacimiento de Teresa Real Clapés*, 4 de octubre de 1919. Arxiu Clapés.

<sup>196</sup> *Notas locales*, “La Vanguardia”, 5 de octubre de 1916, pp. 3-4

<sup>197</sup> BASSEGODA NONELL, J., *Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, 14 de mayo de 1976, p. 47

<sup>198</sup> JARDÍ, E., *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*; Edicions Destino, Barcelona; segunda edición, abril 2003. P 91

<sup>199</sup> *Esquela de Aleix Clapés*, “La Vanguardia”, 18 de diciembre de 1920, p. 1

<sup>200</sup> BASSEGODA NONELL, J., *Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, 14 de mayo de 1976, p. 47

<sup>201</sup> *Neu a Barcelona*, “La Veu de Catalunya”, núm. 7725, 18 de diciembre de 1920, p. 4

Se menciona que “*des del any 1887, que no es recorda a Barcelona una nevada de la magnitud d’aquesta*” (desde el año 1887, no se recuerda en Barcelona una nevada de la magnitud de esta”).

<sup>202</sup> *Obituari* “La Veu de Catalunya” núm. 7725, 18 de diciembre de 1920, p. 2

<sup>203</sup> BASSEGODA NONELL, J., *Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, 14 de mayo de 1976.

Hacia 1976, Joan Bassegoda Nonell, visitó a Mercedes Cubero Nonell en su casa del barrio de Gràcia (Barcelona), con la intención de recabar información sobre Clapés y sobre el arquitecto Gaudí. Fruto de esa conversación, Bassegoda publicó el artículo “Una casa, un médico y un pintor”. Los padres de Cubero fueron vecinos de Clapés durante los últimos años de vida del pintor. En esa conversación, Cubero mencionó que su padre, el doctor José Cubero Calvo (1863-1926) atendía gratuitamente a Clapés y que éste correspondía con su trabajo de pintor, desarrollando retratos de miembros de la familia Cubero. El doctor Bassegoda, entregó al sustentante de esta tesis, copias del expediente que se conserva en la Cátedra Gaudí, de sus notas a la entrevistada, así como del expediente administrativo de la casa de Clapés en Gràcia, cuyos planos fueron firmados por el arquitecto Gaudí.

Otro documento que avala el testimonio de Cubero sobre la exposición post mortem de Alejo Clapés organizada por la familia, es la invitación que consta en el archivo privado de los descendientes de Alejo Clapés:

“Exposición Alejo Clapés. La familia del malogrado artista Sr. Clapés ha reunido los cuadros y tapices del mismo, organizando una exposición en el domicilio y taller del finado, calle Argenton 25, 1º (Gracia), a la cual tiene el honor de invitar a V. y familia a visitarla los martes, jueves, sábados y días festivos de 10 a 1 de la mañana, esperando verse honrados con su presencia que les agradecerá especialmente. Barcelona, enero 1921”.

<sup>204</sup> *Esquela de Aleix Clapés*. 18 de diciembre de 1920. Arxiu Clapés.

<sup>205</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, “Libro de sesiones”, 17 de diciembre de 1920, p. 170.

<sup>206</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, “Libro de sesiones”, 11 de marzo de 1921, p. 54.

<sup>207</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, “Libro de sesiones”, 29 de abril de 1921, p. 82.

<sup>208</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, “Libro de sesiones”, 13 de mayo de 1921, p. 96.

<sup>209</sup> “Trasllat de les despulles de Santa Eulàlia desde la Iglesia de Santa Maria del Mar a la Catedral” (Traslado de los despojos de Santa Eulàlia desde la Iglesia de Santa María del Mar a la Catedral) Óleo sobre tela, 63 x 194 cm. MNAC/MAM Adquisición, 1921.

Este estudio estaba en el taller del pintor a su muerte. Se trata de un esbozo de la obra del mismo título que hizo por encargo del Conde Güell. Está ubicado en el Palacio Real de Pedralbes.

<sup>210</sup> Representa el traslado de los despojos de Eulalia, la Santa Patrona de la ciudad de Barcelona, que según la tradición sufrió martirio en el año 304. sus restos fueron encontrados en la iglesia de “Santa María de las Arenas” (actualmente llamada Santa María del Mar) hasta la catedral paleocristiana; hecho verificado solemnemente en el año 878. Frodoino, obispo de Barcelona de origen franco o germánico perseguía con la promoción de su hallazgo, contribuir a aumentar el poder de la sede episcopal barcelonesa. (<http://www.arqbcn.org/ca/historia/episcopologi>)

<sup>211</sup> FOLCH I TORRES, LL., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, 6 de enero de 1921.

<sup>212</sup> En el artículo de Bassegoda “50 aniversario de la muerte de Gaudí”, éste no menciona a Teresa, la hija de Clapés y señala que quien organizó la exposición de las obras propiedad del pintor el día de su entierro fue su hijastra Serafina, un dato erróneo si consideramos la invitación firmada por Teresa Clapés Llunas y que obra en el “Arxiu Clapés”.

<sup>213</sup> *Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, 25 de febrero de 1921.

<sup>214</sup> BASSEGODA NONELL, J., *50 aniversario de la muerte de Gaudí. Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, 14 de mayo de 1976, p. 47.

<sup>215</sup> El 4 de julio de 1922, fue publicada la esquela de Teresa Real Clapés, nieta de Alejo Clapés. No se menciona la edad de la niña a su fallecimiento, aunque sí se menciona al hermano de la difunta que la sobrevivía a la fecha del deceso: José María, a sus padres, a su abuela materna, Gumersinda Llunas y

demás familiares. La “casa mortuoria” se ubicaba en Gràcia (Barcelona ciudad), en la C/Martí 94. Un domicilio que corresponde al mismo edificio que fue propiedad del artista.

<sup>216</sup> *De Arte/Exposición Clapés*, “El Noticiero”, Barcelona, 25 de octubre de 1922.

<sup>217</sup> CAPDEVILA, C., *Exposicions / Galeries Dalmau / Retrospectiva del pintor Aleix Clapés*, “La Publicitat”, 8 de noviembre de 1922, p. 3

<sup>218</sup> CAPDEVILA, C., *L'obra del pintor Clapés al Museu*, “Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona”, Junta de Museus, Marzo de 1933, p. 82.

<sup>219</sup> *Exposiciones*, “Diario de Barcelona”, 2 de noviembre de 1922.

<sup>220</sup> GALERIES DALMAU, *Exposició de sis grans tapiços i diversos bocets del malaguanyat pintor n'A. Clapés*. Barcelona, enero 1924.

<sup>221</sup> FOLCH I TORRES, J., *El Museu de Belles Arts (Art Contemporani)*, “Gasetta de les Arts”, núm. 27, Barcelona, 15 de juny de 1925.

<sup>222</sup> BATLLE, E., *Noves adquisicions i donatius destinats al Museu d'Art Contemporani*; “Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona”, núm. 2, Julio 1931, p. 24

<sup>223</sup> CAPDEVILA, C., *L'obra del pintor Clapés al Museu*, “Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona”, Junta de Museus, Marzo de 1933, p. 80.

“todas muy características dentro de la producción del singular artista”.

<sup>224</sup> Capdevila no tomaba en cuenta la donación que en 1928, Maria Lluïsa Güell hizo al Museo, consistente en dos pasajes de “La Atlántida” de Verdaguer, pintados por Clapés:

Batlle, Esteve; “Noves adquisicions i donatius destinats al Museu d'Art Contemporani”; “Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona”, Núm. 2, Julio 1931. P 24

<sup>225</sup> BASSEGODA NONELL, J., *Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, 14 de mayo de 1976. P 47

<sup>226</sup> El Mn. Àngel Fàbrega Grau, fue titular del Archivo Capitular de Barcelona desde 1965. Ha publicado diversos títulos, entre ellos, un “Santoral Completo”, “La Catedral de Barcelona”, “Pasionario Hispánico”, etc.

<sup>227</sup> FÀBREGA I GRAU, À., *Exposición de Pinturas y Dibujos Homenaje al egregio artista pintor Alejo Clapés Puig (1850-1920) patrocinado por el Exmo. Ayuntamiento*, San Ginés de Vilasar (Barcelona), 25 de agosto de 1942.

<sup>228</sup> En una visita del sustentante al MNAC, realizada en el año 2007, fue atendido por Mercè Doñate, Conservadora del Departamento de Arte Moderno del MNAC. Ella manifestó las razones por las que no hay ningún cuadro de Clapés expuesto en las salas del MNAC: el considerable estado de deterioro de la mayoría de los lienzos, el gran formato de casi todos y, -sin decirlo abiertamente-, insinuó una supuesta dudosa calidad del trabajo de Clapés.

<sup>229</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Catàleg de la “Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)”*, Centre Cultural de Vilassar de Dalt (Barcelona), 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999.

## *Capítulo 2*

### *Crítica contemporánea y estado de la cuestión*

#### ***1 Relatividad de la teoría en torno a Aleix Clapés***

La teoría en torno a la obra de Aleix Clapés, desde la contemporánea hasta la historiográfica, ha tenido, lógicamente, diversas modalidades; estas variantes están condicionadas a la época: un tiempo especialmente dilatado, que engloba dentro de él, puntos de vista absolutamente heterogéneos sobre las profundas transformaciones que experimentó el arte catalán a partir de las últimas décadas del siglo XIX; momento histórico al que se adscribe la obra de nuestro personaje, -una obra que por lo demás, representó una influencia considerable en su espacio geográfico y temporal-. Muchas décadas, pues, han transcurrido desde las primeras críticas, publicadas por la prensa catalana en torno a 1880; hasta los comentarios más recientes, ligados a la historiografía de Gaudí y el Modernisme.

Así también, la teoría que ha girado en torno a obras puntuales de Clapés, o bien al conjunto de su trabajo artístico, en este amplio periodo, ha revestido muy diferentes enfoques, que responden a la personalidad, la ideología y el posicionamiento político del autor o autores que la han ido conformando. Si autores y épocas son ya de por sí fundamentales para conformar una cierta teoría, deben añadirse también las interferencias e influencias en esos autores, de intereses operativos; muchas veces definidos por los intelectuales cercanos a los círculos del poder político. La obra de Clapés, por tanto, se comentará desde diferentes frentes, a resultados del escenario político predominante: Llámese Restauración borbónica, España regeneracionista, Mancomunitat de Catalunya, Segunda República, Dictadura Franquista, restablecimiento de la democracia, etc.; escenarios que tampoco pueden simplificarse, debido a que integran en su devenir, diferentes tendencias ideológicas, y, en algunos casos, mutaciones; debidas, a su vez, entre otras cosas, a sus prolongados desarrollos en el tiempo.

Uno de los puntos de partida previo a la elaboración de unas conclusiones, una especie de esquema de la historiografía del Modernisme es lo que nos significa el artículo “Quatre notes sobre Modernisme”,<sup>1</sup> de Juan José Lahuerta, que no obstante tratarse de un texto breve, ilustra la percepción del movimiento, a través de la evolución de esa historiografía, condicionada siempre por cambiantes circunstancias estéticas, ideológicas, políticas, etc.

Más allá de todas estas numerosas y complejas condicionantes, existen unas evidencias muy significativas que resumen la actitud de la historiografía hacia la obra de Clapés: hasta esta fecha, no se había escrito ninguna monografía sobre el artista y la importante colección de telas de nuestro personaje que posee el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya), se conserva íntegramente almacenada, sin que ninguno de los cuadros pueda ser visto por el público que visita el museo. Además, la nomenclatura de los espacios públicos de Catalunya: calles, plazas, auditorios, centros culturales, etc., no registra la adjudicación del nombre de Clapés para ninguno de estos espacios. Sin embargo, el consistorio de Reus denominó dos calles de la ciudad con los nombres de dos alumnos de Clapés, mucho menos prominentes históricamente.<sup>2</sup>

En resumen, Clapés ha padecido una suerte de condena histórica, a toda luz injusta, si se contempla la importancia de su participación en la conformación de una mitología nacional catalanista, que permanece vigente y que se consolida con el paso del tiempo.

Por otra parte, es incuestionable el valor estético y creativo de la obra del artista, no obstante que esa propuesta, desarrollada en un período que documentamos detalladamente a partir de 1880 y que finaliza con el deceso de Aleix Clapés en 1920, represente una trayectoria suficientemente larga como para que describa puntas de mayor o menor valor cualitativo, creativo y propositivo.

Uno de los objetivos que guían esta tesis, es comprender y exponer los motivos de esa flagrante omisión de Clapés en la historia del arte catalán en general y del arte catalán del periodo en cuestión, en particular; como recurso para observar e identificar aspectos menos manidos y más periféricos del modernismo; es decir, los márgenes del modernismo. Para ello, se hace necesario entre otras cosas, un análisis de la crítica en torno al trabajo plástico de Clapés.

La crítica a la obra de Clapés, aparecida en las publicaciones periódicas contemporáneas al pintor, resulta una herramienta privilegiada para captar la evolución de su trabajo, ya que en la mayoría de los casos, Clapés no databa sus obras pictóricas. Siguiendo ese recurso, es que podemos identificar un periodo que puede ubicarse entre 1886 y 1892, en el que el pintor ejecutó obras religiosas influido tanto por los pintores barrocos españoles, o bien, por el naturalismo literario; a esa etapa, le siguió el encargo de Güell que llevó a Clapés a tocar temas mitológicos, religiosos o retratos; teñidos de un decadentismo particular, presente en toda su producción. Etapa comprendida entre 1892 y 1894. La fama adquirida a través de ese trabajo para el Palau Güell, condujo a Clapés a satisfacer múltiples encargos de la burguesía barcelonesa, que le abocaron al género del retrato, el cual ya había cultivado en menor escala, desde sus primeros años como pintor. Este periodo debe insertarse entre 1894 y 1902; año en que Clapés decidió trabajar como director propietario de “Hispania” y a partir de entonces y hasta su muerte, desarrollar proyectos de mobiliario, fotografía, decoración y retratos “en serie”. Un ciclo que puede considerarse más comercial y menos propositivo artísticamente, no obstante haber producido en ese período la revista “Hispania” con todo lo que de creativo e influyente conllevaba, así como los muebles de la casa Ibarz, míticos en su contexto por su expresividad y fantasía, o bien, las pinturas murales de la Casa Milà, que no obstante ser copias de tapices, representan una creación excepcional.



## 2 *La irrupción: entre Zola y el tenebrismo*

Entre los años 1886 y 1887, Aleix Clapés presentó cuatro obras en el Salón Parés de la capital catalana, en tres exposiciones colectivas. En la primera exposición, efectuada en diciembre de 1886, las obras que Clapés expuso fueron “El Peón” y “El Mendigo”. Las primeras críticas fueron a la vez duras y encomiásticas. Ambas respuestas surgían de la misma base: el trabajo del pintor, representaba una auténtica novedad en España.

*“Lejos estoy de negar que sea Clapés un pintor de porvenir, pues a través de los grandes defectos de sus obras de hoy, se columbran prendas de verdadero artista”.*<sup>3</sup>

Así comentaba a Clapés, Luis Alfonso, el crítico de arte de “La Dinastía”, quien al observar sus trabajos, recordaba la obra del Greco, que por lo que se ve, en algunos círculos de la época, era poco valorado. Por ello, recomienda a nuestro artista que despliegue su carrera artística en forma opuesta al pintor cretense quien: *“ansioso y ganoso de adquirir originalidad a toda costa, acabó por dar en extravagancias y locuras, según nadie ignora.”*<sup>4</sup>

El comentarista, sarcástico, puntualiza el paso de Clapés por un periodo extravagante, y explica que en “El Peón”, el pintor ha representado a su personaje de piedra, tal como el material que transporta en la escena; mientras que en “El mendigo”, el sujeto es de trapo, tal como la capa que lleva puesta.

Como colofón, el autor de la crítica señala que es importante “tener instinto del color, energía en la tonalidad y valentía en el toque”; sin embargo, estas cualidades son vanas “si no se dibuja, se entona y se pinta, como manda el dios de la pintura”.

Como puede verse, el tono de la crítica denota un punto de inflexión entre tradición y modernidad.

Otra crítica de la misma exposición, aparecida en el “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, también reconocía el carácter innovador del trabajo de Clapés, pero entendiéndolo como una cualidad absolutamente positiva:

*“estimamos que es el pintor de más personalidad que se ha revelado en esta última Exposición”.*<sup>5</sup>

“Lucas”, el pseudónimo del escritor de este texto, ubica cronológicamente el desarrollo de la Exposición de Bellas Artes en el Salón Parés de la calle Petritxol de Barcelona, que fue abierta a mediados de diciembre de 1886 y que, a la fecha de la publicación del artículo que comentamos, -23 de enero de 1887-, continuaba abierta al público, dado que el articulista recomendaba visitarla, haciendo hincapié en que no figuraba en ella ninguna obra maestra, pero funcionaba como muestra de tendencias y del desarrollo de las bellas artes catalanas.

El crítico, después de destacar en la muestra la pintura de paisaje, dirige su atención a la “pintura de figura”, mencionando piezas participantes en la exposición, de este género. Lucas reconoce dejar deliberadamente para el final a Clapés, *“porque estimamos que es el pintor de más personalidad que se ha revelado en esta última Exposición”*<sup>6</sup> y menciona que lo conoció en la casa del ya para entonces desaparecido poeta, Joaquim Maria Bartrina. Lucas señala que Bartrina confiaba en el gran talento de Clapés. El crítico indica seguidamente el interés de Clapés en Ribera y los grandes maestros de la escuela española, quienes, según él, influyen el trabajo del pintor, dada la admiración, que éste siente por ellos, no obstante que Clapés se proponga pintar asuntos modernos, -aclara-.

El articulista compara la temática de Clapés con la del Españolito, pero considerando que en la obra del catalán se manejaban aspectos más mundanos. Mientras el segundo pintaba la decadencia física del hombre, a través de la representación de ascetas; Clapés pinta *“las terribles miserias de nuestro tiempo”*: *“trasladando al lienzo, no las víctimas del ayuno voluntario, sino las presas del hambre, no las que se mortifican con el silencio, sino las que sucumben al exceso de trabajo”*.<sup>7</sup> Unas observaciones que alejan a Clapés de la tradición católica y lo aproximan a las doctrinas sociales, cultivadas por la literatura y la pintura naturalistas. Seguidamente, Lucas describe el personaje del cuadro “El Peón”: *“El viejo e infeliz minero, casi desnudo, sin carnes y sin fuerzas, que arrastra el carretón de mineral a lo largo de la oscura galería subterránea, impresiona terriblemente el ánimo”*.<sup>8</sup> Visto desde esta perspectiva, no es extraño que Lucas compare este trabajo de Clapés con los personajes de “Germinal” de Zola.

El segundo de los cuadros expuestos por Clapés, “El Mendigo”, ocupa también unas líneas del texto: *“apenas bosquejado y pálido de color, pero exuberante de vigor y firmeza en el dibujo”*.<sup>9</sup>

A manera de conclusión, el autor destaca la diferencia entre la producción artística “bonita” y la “bella”. Indicando que la “bonita” es la más generalizada en aquel momento, caracterizada por su superficialidad y su desarrollo mecánico. En este punto del discurso, Lucas introduce nuevamente al tema, la obra de Clapés, aduciendo que a pesar de sus posibles múltiples defectos, es producto del espíritu de su tiempo e intenta colaborar en el combate de la miseria. El autor finaliza su nota subrayando la originalidad de Clapés, *“se trata de un artista viril que alcanzará justo renombre”*.<sup>10</sup> Finaliza.

En abril de 1887, la obra de Clapés “San Francisco de Asís”, un *fraile en actitud y expresión de arrobamiento*,<sup>11</sup> ocupaba el lugar preponderante del Salón Parés. Un crítico poco complaciente con la modernidad que Clapés representaba, comentaba la obra. En esa crítica, el estilo característico de Clapés, difuminado y nebuloso, era considerado como ‘dibujo inseguro’ y la expresión extasiada del personaje, como ‘exceso dramático’.<sup>12</sup> Tampoco Luis Alfonso, el crítico de arte de “La Dinastía”, uno de los más frontales opositores al estilo de Clapés, y en general a las propuestas ‘modernas’, consideraba válido aquello que denominaba “rarezas”.<sup>13</sup> En su comentario, Luis Alfonso alababa del cuadro “sus soberbias notas de color y las soberbias notas que hay en el claroscuro”,<sup>14</sup> pero establecía que esos méritos “no pueden redimir al cuadro, del pecado original de rareza voluntaria”.<sup>15</sup>

Otra exposición colectiva de la Sala Parés, efectuada en el verano de 1887, incluía dos obras más de Clapés: “Retrato de señora” y “Monje”, también denominada “Testa y torso de un pobre viejo”. Una crónica sobre la exposición en cuestión, aparece en la edición de “La Renaixensa” correspondiente al jueves 11 de agosto de 1887.

En su nota, -publicada en la portada del diario con el título de “Crónica general”;-<sup>16</sup> el redactor no oculta su entusiasmo ante la obra de nuestro artista y apunta que ambas obras expuestas, llamaban la atención de “los inteligentes” y eran motivo suficiente para convencer a los detractores del género cultivado por Clapés, por su vigor naturalista que impresionaba a través de efectos de dolor y sensaciones de tristeza, así como por su elegancia, distinción y hermosura:

*“Sense separar-se de lo real, Clapés presenta dues obres completament diverses y del contrast en surt beneficiat l’art y l’alta reputació pictòrica del apòstol més fervent de l’Escola impressionista que tenim a Catalunya.”*<sup>17</sup>

El redactor establece que el cuadro “del viejo” está inspirado en Ribera y concluye felicitando a Clapés por sus últimas obras, que le merecen una gran reputación, incluso entre aquellos que por preocupaciones de escuela u otros motivos “de conveniencia”, ponían en duda sus principales condiciones de artista consumado.

De la crónica aquí comentada se desprenden por lo menos cuatro aspectos a destacar: el apoyo de “la inteligencia” local a la obra de Clapés, el carácter del pintor de “punta de lanza” de una supuesta “Escuela impresionista catalana”, la oposición de Clapés, su obra y “su escuela” al ala conservadora y academicista de la crítica y el público barcelonés y, finalmente, la influencia del “Spagnoletto” y por ende del tenebrismo en la obra de nuestro artista.

Muy diferente opinión expresa L. A. (Luis Alfonso), en su crítica en torno a la misma exposición.<sup>18</sup> El retrato de señora es descrito como de tamaño natural y casi representado de cuerpo entero. De la cabeza de este retrato, el periodista exalta la posibilidad de identificar el estilo de Clapés. También elogia su factura firme y su buen color, así como el correcto trazo de los brazos, aunque objeta que la blonda que sujeta, apenas sí puede identificarse. También destaca el tratamiento del fondo, -amarillo-, que se funde con el negro del vestido, con lo que Clapés consigue “*una confusión recomendable*” aunque sea por extravagante. Puntualiza el crítico.

Cuando L. A. avanza sobre el cuadro del ‘monje’, expresa que se trata de uno de aquellos personajes demacrados, con los que el artista “pretende recordar a Ribera”. El crítico indica que se trata de “un hermano gemelo” aunque, “más exagerado”, de aquel que Clapés envió a la Exposición Nacional de Madrid, aconsejado por “sus torpes amigos”. El cuadro en cuestión, -según indica el autor del texto-, acabó en el sitio más alto de la sala de los “inocentes” y fue mencionado en la prensa sólo en tono burlón.

L. A. aclara que menciona esta anécdota con el único fin de recomendar al artista que desatienda los consejos de sus “amigos” y así logre que no se desperdicien sus cualidades innatas.

Una muestra colectiva se llevó a cabo en la misma Sala Parés, en diciembre de 1887. Aunque en esta exposición no participara Aleix Clapés, es de interés la crónica de Luis Alfonso, quien desarrolló una reseña de obras y pintores que tomaron parte en la exposición de la “Galería Parés”, efectuada hacia la fecha de la publicación del artículo.<sup>19</sup> Para nuestro análisis es importante detenernos en la crítica de L. A. a Brull, ya que ésta implica una crítica a Clapés:

La obra de Brull “A la vora del foch” (“A la vera del fuego”), incita al crítico a suponer que no le deben faltar partidarios, aunque se trate de una “figura antipática, sórdida y sucia”, cuyos colores se derivan de “tintas terrosas”, -señala-; trabajada con pinceladas “parduzcas y groseras”, que gustan tanto a los “zolistas” de la pintura, -sentencia-. Clapés es citado seguidamente por el crítico, para apuntar que nuestro pintor es casi tan importante como Ribera para estos “zolistas”. La crítica a Brull finaliza con la declaración de Luis Alfonso, acerca de que él siempre optará “por lo juvenil, por lo bello y por lo limpio”.

Aunque L. A. hable despectiva e irónicamente de la relación de Clapés con Zola y la pintura naturalista, llama la atención esta especie de clasificación, debido a que cuadros de Clapés como “El Peón”, “Viejo tirando de una carretilla” y los retratos de los ancianos ascéticos, realmente convergen con los postulados del naturalismo literario. Influencia evidente en Clapés, quien plasmó el determinismo genético, del medio social y de las taras de la sociedad; así como el crudo realismo, la violencia y el dramatismo, tan socorridos por el naturalismo, que reivindicaba el rescate de la objetividad tanto en sus aspectos sublimes como vulgares; atendiendo las teorías positivistas (Comte),

utilitaristas (Bentham y Stuart Mill), evolucionistas (Darwin) y materialistas históricas (Marx y Engels).

### 3 *Transcriptor de mitomanías emergentes*

Eusebi Güell, distinguió el talento de Aleix Clapés para desarrollar la decoración pictórica de su palacio barcelonés, a cambio de que éste le interpretara con su arte, los mitos e imágenes que fortalecían los intereses relativos a sus altos privilegios de clase. Ese encargo satisfecho por nuestro personaje, cambió sustancialmente el tono y el tipo de los comentarios publicados en torno a su obra. Mientras que la crítica previa, tal como lo hemos comentado, asumía a Clapés como una emergencia al mismo tiempo excéntrica y prometedora, la labor ejecutada por el artista en la residencia de Güell, otorgó a Clapés prestigio y valor capital en su sociedad; lo cual, lógicamente, se refleja en la crítica.

Frederic Rahola inaugura esta nueva actitud de la crítica en torno a Clapés, en 1892.<sup>20</sup> El dramatismo decadente del artista, transportado a la pintura mitológica requerida por Eusebi Güell, es asumido por Rahola como una parte “obscura” que equilibra un todo potente, en el que hay también secciones luminosas y dulces.

Un par de años más tarde, Clapés presentó su obra “La Plegaria”, sólo para muestra, en la Segunda Exposición General de Bellas Artes, ya que se trataba de uno de los paneles que decoran desde aquella época el salón principal de Palau Güell, propiedad del mecenas. Un alud de comentarios heterogéneos pueden encontrarse en la prensa del momento. De todos ellos destacamos los de Raimon Casellas, quien, desde “La Vanguardia”, apuntaba que el mural en cuestión, era el único ejemplo de la amplia muestra, equiparable con las últimas tendencias procedentes de los focos de irradiación cultural más influyentes de la Europa finisecular, no obstante puntualizar que “La Plegaria” era una pieza absolutamente individualista e inclasificable y la describía enfatizando sus valores wagnerianos.<sup>21</sup>

A raíz de la participación de Clapés en el certamen indicado, Josep Roca i Roca, incorpora al pintor a la nómina de artistas catalanes destacados, a través de su plana “Nuestros Artistas”, que aparecía periódicamente en “La Vanguardia”.<sup>22</sup> En ella desarrolla un elogio de Clapés y unas notas biográficas que serán luego utilizadas por Alfred Opisso en “Hispania”,<sup>23</sup> y, desde entonces, constituirán la base de todas las pequeñas biografías y monografías del personaje, publicadas posteriormente. Del mismo Alfred Opisso, surgieron unas líneas elogiosas a favor de “La Plegaria”, en su artículo relacionado con la Exposición.<sup>24</sup> Alfred Opisso se mantuvo a favor de las propuestas de Clapés, a lo largo de su dilatada carrera como crítico de arte; exaltando no sólo sus propuestas plásticas, sino también las referidas a artes decorativas. Puede decirse sin margen de error, que Opisso fue uno de los más fieles puntales del artista, entre la intelectualidad del momento.

Joaquim Cabot i Rovira, representa la posición de la intelectualidad burguesa por antonomasia del periodo. Aún si ignorásemos la privilegiada posición financiera, política y social de Cabot, sus comentarios represivos en relación a la desinhibida y apasionada forma de trabajar de Clapés, manifiestan esa antológica posición contenida y moderada de ciertos sectores de la burguesía. A manera de ejemplo, transcribimos sus recomendaciones al pintor, luego de presenciar el ‘espectáculo’ de “La Plegaria”, que, a pesar de todo, le inspiró también comentarios admirativos:

*“refrene su temperamento ante la verdad, eduque y refine sus facultades, sujetándolas a las visiones naturales, desarrolle las composiciones dentro de un medio y un ambiente reales y de un salto subirá allá a donde quiera”.*<sup>25</sup>

Cabot i Rovira remata el texto que citamos con una clara advertencia al pintor, en caso de no seguir sus directrices. Una advertencia que puede darse por cumplida, si consideramos la marginalidad que durante décadas ha padecido la obra de Clapés en la historiografía del arte catalán:

*“Entonces sus cuadros tendrán razón de imponerse a todos, serán igualmente originales y llevarán el mismo sello de los genios y de las personalidades que quedan. Y si no, al tiempo.”*<sup>26</sup>

#### El “Hércules” de Clapés visto por Frederic Rahola

En el artículo aparecido en “La Vanguardia” el 3 de abril de 1892,<sup>27</sup> F. (Frederic Rahola), distingue al pintor Aleix Clapés, calificándolo de “artista de verdadero talento y marcada personalidad”. “Este artista es capaz de tocar extremos con su arte”, -afirma F-, puesto que “posee el sentimiento de lo grandioso y de lo horrible” y al mismo tiempo “es capaz de sorprender con gran delicadeza y con imágenes plenas de misticismo”. Para F, Clapés *no tiene nada de moderno*, se trata más bien de un artista absolutamente subjetivo. Las pinturas de Clapés, a decir de F, no reflejan ni al modelo ni a la naturaleza que envuelve al pintor, sino que expresan la fuerza de su imaginación y su temperamento idealista.

Para el autor del texto, nuestro artista huye siempre de la realidad, ya sea embelleciéndola o exagerándola. Si pretende representar la miseria, -indica-, es capaz de trasladar al lienzo espectros horribles y cita al minero de “su famoso cuadro” (“El Peón”). Y sigue: “Cuando quiere mostrar el sentimiento religioso, consigue llegar al paroxismo místico de Zurbarán”. F habla asimismo de las “imágenes risueñas” del pintor, al que considera hábil para conseguir efectos de color de suavidad suprema y potentes reflejos de luz.

F asegura que no hay ningún pintor más adecuado para decorar la obra de Gaudí: “arquitecto de elevada fantasía, que proyectó el palacio de Güell” y califica a esta obra, como “la construcción moderna más genial de Barcelona”. Para el autor, el arquitecto Gaudí, no hubiera podido conseguir un colaborador más adecuado que Clapés, ya que sus “diversas gradaciones imaginativas”, concuerdan con las impresiones opuestas que produce aquel palacio, señala. Y las enumera: “a veces triste como un castillo, otras risueño como un patio árabe; grandioso en su configuración, pero delicado y sutil en sus detalles. Sombrío y luminoso”.

F expone a sus lectores que Clapés ha trabajado en el interior del palacio, desarrollando sus habilidades características: obras de apariencia inconclusa, imprecisas en sus detalles, cultivando las manchas de color y puntualiza que aún no ha concluido su obra en la residencia y que cuando llegue el momento hablará de ella. En este artículo, el crítico aclara que se enfocará a una pintura mural al fresco, la correspondiente a la fachada lateral del palacio de Güell.

F expone que nuestro artista ha elegido para esta “colosal” obra, un episodio de ‘*La Atlántida*’ de Verdaguer y explica la escena representada: “el momento en que Hércules, en busca de Hespéride, cruza los campos llevando un árbol encendido a manera de antorcha” que desprende “resplandores de volcán”. El autor del texto considera que el poeta ha conseguido con este mural la expresión gráfica de su composición, y comenta que a modo de marco, los sillares del edificio circundan la imagen.

F utiliza la palabra ‘*monstruoso*’ para referirse al Hércules clapesiano, por sus proporciones sobrehumanas; y explica que “la hiperbólica anatomía”, avanza hacia el

espectador cual “avalancha devastadora”. La antorcha árbol, dice, despidе humo como “nublado tempestuoso” sus pasos, sigue F, aplanan el terreno bajo su paso.

F resume que la composición resulta “admirable y fantástica”, pero encuentra que tal vez pueda calificarse de deforme, una deformidad admisible si consideramos que se trata de una figura “alejada de la realidad, producto de la imaginación”, con una gran desproporción entre cabeza y cuerpo, que ya existe en los atletas y que ya han representado los artistas de la antigüedad en sus versiones clásicas de Hércules.

El autor alaba los efectos de color conseguidos por Clapés, comentando además, que el artista ha utilizado un nuevo método que permite el empleo de matices que antiguamente no podían trabajarse en las pinturas al fresco. F se extiende en la innovadora técnica de Clapés, “que pudo embellecer el mural con este procedimiento, imposible anteriormente, puesto que no podía apreciarse su efecto total mientras se realizaba”.

El autor destaca la pierna en segundo término del gigante representado, que al ser pintada en escorzo, demuestra el dominio de la perspectiva de Clapés.

Antes de finalizar su crónica, F apunta que pudo ver el esbozo de un nuevo mural que Clapés iniciaría en breve en el mismo inmueble: “Hércules y Pirene”, extraído del mismo poema verdagueriano. En este nuevo mural, indica el autor, “se pintarán la fuerza y la gracia, la grandiosidad y la delicadeza, que son los dos extremos del señor Clapés”.

Raimon Casellas: Clapés wagneriano y modernista.

En la serie de artículos que Raimon Casellas dedicó a repasar la “Exposición general de Bellas Artes de Barcelona”, aparecidos en el diario “La Vanguardia” entre abril y junio de 1894,<sup>28</sup> el más reputado crítico de arte de la Barcelona finisecular, elogiaba a Clapés y a su obra presentada en aquel certamen: “Los Pobres”, uno de los paneles que componen el ciclo de murales del salón principal del palacio de Eusebi Güell, cedido para la ocasión por su propietario.

Aunque Casellas identifica la singularidad del trabajo expuesto por Clapés, consideró en su minucioso repaso de la muestra, que “Los Pobres” representaba la única pieza que podía equipararse con la poética y la “alta ornamentalidad” de las tendencias simbolistas y prerrafaelistas que el crítico trataba de atraer para Catalunya. Una distinción que otorga a Clapés carácter de precursor del modernismo que Casellas preconizaba.

En el primer artículo de la serie, “El salón a vista de pájaro”, Casellas detalla que la categoría de “pintura religiosa e histórica”, prácticamente no estuvo representada en esta exposición y aclara que así como no se presentaron ejemplos “en sus maneras usuales y conocidas”, tampoco lo hicieron en “la modalidad decorativa de algunas escuelas modernas”:

*“Todavía no ha llegado hasta nosotros, y es posible que tarde en llegar, si es que llega alguna vez, este espíritu de alta ornamentalidad que informa las manifestaciones pictóricas del pre-rafaelismo inglés y de algunos simbolistas franceses”.*

Sin embargo, Casellas destaca el cuadro de Joan Llimona, “Venite et prandete”, como un intento en este sentido y distingue también, dentro del mismo género, al cuadro de Clapés: “los pobres”. Si bien, Casellas determina el género del cuadro, no lo clasifica. No obstante, el autor sí deja claro que el trabajo de nuestro artista desarrolla una nota “místico-religiosa” que se advierte de “manera intensa y personal”:

*“arranque de ascetismo patético dramático, que por ser producto exclusivo del fogoso temperamento del artista, escapa a todo empeño de clasificación.”*<sup>29</sup>

En la segunda colaboración de Casellas sobre la Exposición General de Bellas Artes, para “La Vanguardia”, el crítico declara la defunción del cuadro de historia tradicional. -“Una defunción no registrada todavía en el centro de España”-, acota con sarcasmo. Para el autor de la serie de artículos, la ‘nueva’ pintura histórica y religiosa habrá de “fundir hombre y naturaleza, psiquismo y vida exterior”.<sup>30</sup> El propio Casellas indica que Gericault y Delacroix se aproximaron a la fusión precisa sin conseguirlo, hecho que sí fue alcanzado por Wagner en el área musical con su drama lírico *“compuesto por mitades de sensaciones y misticismos, de plasticidades y espiritualidad, de mitologías y de paisajes”*. Casellas ubica en la cúspide de la entonces nueva pintura histórica y religiosa a Burne Jones y los prerrafaelistas y a los simbolistas franceses Puvis de Chavannes, -“*al cual debe Francia la resolución de este problema estético: aliar íntimamente la composición decorativa con el paisaje, la vida de los seres con la vida de las cosas, la acción humana con el fenómeno natural, el mundo del espíritu con la visión exterior*”-, Jean Charles Cazin o Albert Besnard.

Casellas señala que en el ámbito local no había por aquel entonces ningún exponente de esa nueva pintura de historia y religión. A pesar de ello, el crítico advierte que la “nueva fórmula” ya había llegado a Catalunya *“por lo menos en lo que tiene de más externo y accidental”* y enumera enseguida los escenarios de algunas pinturas del género presentadas en el certamen:

*“Es un paisaje el desdichado Cap d’Estopes de Mariano Vayreda, un paisaje, el turbio escenario de Sor Sanxa de Torrecassana; y el Primer resplandor de Soler de las Casas, el Venite et prandete de Llimona y Los pobres, de Clapés, se desarrollan también en un paisaje”*.<sup>31</sup>

Ante el panel de Clapés, Casellas reconoce lo que tanto se ha dicho sobre su obra: su independencia, su carácter *“intenso y personal”*, la imposibilidad de etiquetarlo. Casellas se extiende en el mural clapesiano, *“poema del pobre dolorido, que busca el consuelo en la bondad infinita”* y describe ampliamente el cuadro:

*“En el recodo de una vereda, cubierta de áspera vegetación se yergue la figura del crucificado, extendiendo su oscura silueta sobre el cielo siniestramente amarillento de un crepúsculo tempestuoso”*.<sup>32</sup>

La fuerza expresiva del panel de Clapés se manifiesta en el manejo de la descripción que de éste hace Casellas, puesto que se trata de una descripción tan subjetiva, emocional y vehemente como el mural mismo. Esta conexión entre obra artística y texto, conduce a suponer afinidades, intensidades emocionales e identificaciones personales.

*“Toda la vida desesperada de aquellos infelices se concentra en los ojos llorosos y desencajados que claman misericordia al Dios de los pobres, de los humildes, de los miserables. (...) Y hasta la misma factura angulosa y como desbastada a hachazos añade algo de tétrico y violento a aquella visión de trágico dolor. El espectáculo horrible de aquellos infortunados parias, realista en su conjunto y espiritualizado por la expresión patética”*.<sup>33</sup>



La descripción de Casellas, acusa otro elemento importante, éste correspondiente al contexto espacio temporal. Se trata de una analogía entre el arte y la música, un recurso en boga en el período, asociado al wagnerismo:

*“La música estridente de las coloraciones, los cadmios y cromos de los cielos rutilando extrañamente sobre las manchas verdinegras de las vegetaciones y las figuras, consueña de un modo siniestro con el paroxismo de angustia que se refleja en los rostros”.*<sup>34</sup>

En el sexto artículo de la serie, referido a las figuras humanas representadas en interiores,<sup>35</sup> Casellas vuelve a referirse a nuestro personaje, a partir de un retrato presentado por Clapés en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona. El crítico analiza en este artículo, las obras que representan “figuras sueltas” y retratos participantes en el certamen, así como a “ese género que combina ambas modalidades”. Casellas reflexiona en la evolución del género, mediante los diferentes criterios que han marcado las esferas del arte. El desarrollo histórico que Casellas describe, se detiene en el Naturalismo, en el cual la figura se funde con el espectáculo externo, formando parte de un conjunto global. Los tiempos contemporáneos a Casellas son descritos por éste, como tiempos de Whistler y de Carrière, de Berton y de Aman-Jean, tiempos en que la figura humana “se hace melancólicamente introspectiva, apareciendo, entre esfumada y tenebrosa, en el fondo de los cuadros, como vaga aparición”.<sup>36</sup>

Entre tan variados conceptos plásticos, el teórico observa también una multiplicidad de maneras de concebir el retrato. Resumiendo, Casellas clasifica en dos conceptos los fundamentos estéticos de la representación de la figura humana: a) concepto abstracto y absoluto, relativo a las escuelas clásicas y al renacimiento italiano y b) concepto concreto y relativo, dominante en las escuelas septentrionales de los últimos siglos. La conexión del hombre con su medio natural, constituye la más alta gloria de las escuelas septentrionales; -sostiene-.

El crítico se refiere seguidamente a los pintores de la Barcelona finisecular, Graner, Casas, etc., quienes “siguiendo el ejemplo de Regnault, que retrató a Prim entre el fragor de las batallas o el de Besnard y Carrière que producen en interiores nocturnos las efigies de sus personajes, nos han mostrado unas veces el retrato a *plen air* o bien el retrato biográfico”. Estos pintores locales procuran añadir a la semblanza física y psíquica del personaje algo del carácter íntimo del retratado.

Paralelamente hay retratistas que siguen los sistemas usuales en el género, pero aplicando cada cual a su obra los caracteres de la propia personalidad, con la influencia de tendencias diversas. Casellas pone de ejemplo un “vigoroso” retrato de Clapés, dispuesto sobre fondo negro, lo que le recuerda al Caravaggio. Este retrato de Clapés se aparta del procedimiento tradicional, “*por lo vívido e intenso de aquel semblante, revelador de todo un temperamento, sintetizado en amplias manchas. Se inclina visiblemente a la pintura de nuestros días*”.<sup>37</sup>

Para el teórico del arte, es más primordial el carácter y la expresión del retratado que su biografía plástica. Indica enseguida que los accesorios profesionales, el medio habitual en el que la figura sea presentada, deben ser siempre considerados como complementos y no como elemento principal. Esa razón ofrece para preferir el busto sobre negro de Clapés, sobre la señora sobre fondo de mar de Galofre, o el Doctor, de Bertrán. Aunque aclara que le hubiera gustado ver al “bizarro tipo rural” de Clapés, como se lo imagina: instalado en un escenario adecuado, “que viniera a ser como un comentario gráfico de sus usos, sus hábitos y su existencia”.

Casellas por iguales motivos, prefiere el retrato de Lenbach, -retratista de Wagner, Bismarck y del canónigo Dollinger-: “La Infanta Paz”, “de actitud natural y viviente, de aire resuelto y distinguido; no sólo expresa un temperamento individual, sino también el de toda una raza”. –Sentencia-. Además, el efecto de “un color inédito y vaporoso”, “espiritualiza el personaje con sutiles y delicadas armonías”.

Sobre la persona retratada por Lenbach, “la princesa artista”, Casellas destaca su contribución al lucimiento de los certámenes locales y cita un fragmento de una carta que la infanta dirigió a su representante, Eusebi Güell:

*“Diga a nuestros queridos catalanes cuán de corazón les deseamos siempre suerte en todas sus empresas, porque lo merecen por su amor al trabajo y por su patriotismo”*.<sup>38</sup>

Güell y la infanta Paz, Casellas y Clapés. Nombres útiles para escribir una misma historia que relaciona arte y poder en la Barcelona modernista.

Josep Roca i Roca, escritor de las primeras notas biográficas de Clapés.

Entre los textos publicados en prensa sobre Alejo Clapés, destaca por su extensión el de Josep Roca i Roca, aparecido en “La Vanguardia”, diario de Barcelona, el 20 de mayo de 1894, con motivo de la participación de Clapés en la “Exposición General de Bellas Artes” de Barcelona.<sup>39</sup> En otra sección de este trabajo vertemos las notas biográficas del pintor, extraídas de este artículo. Aquí nos centraremos en las ponderaciones de Roca sobre la obra de nuestro personaje.

El artículo resalta sucesivamente los privilegios de la técnica clapesiana: primeramente, la facilidad con la que ejecutaba su arte, al que califica de “*resuelto y firme*”; asimismo, Roca elogia de Clapés su facilidad de expresión, su valentía y rudeza, para lo cual, dice, es preciso un “*don de percepción asombroso, y una fuerza de intuición que corren parejas con su intensidad de sentimiento*”. Otra de las cualidades que el mismo crítico puntualiza es la facilidad del pintor para “*prescindir de la nimiedad de tener al natural enfrente; pues para reproducirlo le basta haberlo visto. Con verlo déjalo fijado en su alma. (...) Ejecuta con rapidez y con sorprendente resolución: cuando pinta siente una especie de fiebre semejante a la que experimenta el poeta y el músico entregados al torbellino de sus inspiraciones*”.<sup>40</sup>

Para Roca, la principal fuerza de Clapés es la intuición y los elementos destacados de su carácter, el arrojo y el espíritu de independencia. En cuanto al efecto de sus obras, el mismo autor señala que “suelen ser muy discutidas, según las preferencias de escuela de cada cual”. Pero aclara: “en cambio nadie discute, porque nadie las pone en duda, sus grandes cualidades artísticas. Los mismos que opinan que anda errado en sus procedimientos, son los primeros en reconocer su indiscutible mérito”. Sirven estas palabras para establecer “las grandes cualidades artísticas” reconocidas a Clapés en su contexto, pero también el discutido efecto de sus obras de acuerdo a “las preferencias de escuela de cada quien”.

Alfred Opisso: “Clapés, pintor de la miseria negra”

En un artículo que versa sobre la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, Alfred Opisso hace una descripción amplia y detallada de las obras que más llamaron su atención,<sup>41</sup> los trabajos que comenta, son debidos a más de una docena de autores: Clapés, Vancells, Feliu de Lemus, Graner, Bocquet, Jiménez Aranda, Laureano Barrau, Oliver Aznar, Félix Mestres, Bellver, Moragas Pomar, Rusiñol, Casas y Zuloaga. Los

mayores elogios se los reserva para estos tres últimos, por su modernidad y su “talentazo”, a los tres los considera “la reacción ultrapirenaica contra *los bomberos*”. No obstante, Opisso reserva para las primeras líneas de su crítica una valoración bastante positiva del cuadro de Clapés presentado en el certamen. Nos habla entonces del cromatismo de “La Plegaria” (“Los Pobres”, “¡Misericordia, Señor!”, etc.): un fondo “brutalmente” anaranjado, unas figuras humanas surgidas de entre tonos de un verde “cadavérico”, para, seguidamente definir la escena “horripilante”: Un “esqueleto lívido”, “rendido”, yace a los pies de un crucifijo. Tras él tres pequeños “rabiosos de necesidad”, y hacia el final, una mujer, la esposa, “espantosamente desesperada”, con un chiquillo a cuestas.

*“Ese cuadro tremendo debiera intitularse La Abominación de la desolación; pero en el catálogo se llama La Plegaria (...) Es ese cuadro una pesadilla atroz, dejándose atrás las más aterradoras pinturas del Caravaggio o de Antonio Wierz.”*<sup>42</sup>

Para Alfred Opisso, esta obra, de colorido “absurdo”, es un trabajo que “aturde” y que “maltrata la sensibilidad”. Habla enseguida de su autor, Aleix Clapés, señalando que se trata de un “desconocido del vulgo”, aunque no de “ciertas eminentes entidades”. El crítico finaliza sus comentarios sobre “La Plegaria” estableciendo que esta pintura representa “la Miseria Negra” de las postrimerías del siglo XIX.

El Noucentisme *avant la lettre*, llama la atención a Clapés

El crítico de “La Veu de Catalunya”, Joaquim Cabot i Rovira, que firmaba con las iniciales J. C. i R., desarrolla en un artículo publicado en junio de 1894, su versión crítica de la “Segunda Exposición de Bellas Artes de Barcelona”. En ella menciona que dentro de la sección de pintura española, figuraron 519 cuadros, “*pocos de ellos dignos de una exposición oficial*”, afirma. Cabot sostiene que los trabajos presentados por Jiménez Aranda, Urgell, Barrau, Roig y Soler, Francisco Miralles, los hermanos Masriera, Carbonell y Selva, eran “*estacionados, rutinarios y flojos*”, mientras que los de Román Ribera, García Ramos y Cabrera, eran “*además de flojos, decadentes*”.

El autor comienza haciendo un breve repaso sobre algunos de los “cuadros históricos” participantes en el certamen, para seguidamente hablar de los “religiosos”. Este punto es muy importante para nuestro trabajo, ya que aquí menciona en primer término el cuadro de Clapés al que denomina “*Plegaria*” (también conocido como “Los pobres”, “Familia campesina orando ante una cruz de término”, etc.) y lo hace señalando que esta obra hace detenerse y discutir a los espectadores. El analista nos menciona algunos de los comentarios que surgen en torno al cuadro: el fondo agresivo y desentonado, o bien, la inutilidad de la presencia del padre que aparece en la composición, por su falta de alientos para sostenerse. Algunos censuran el “*efecto agri dulce entre escalofriante y fantástico de la obra*”, mientras que muchos admiran y se entusiasman con los niños que forman parte de la familia representada en el cuadro, con su aspecto angustiado y con esa madre casi impedida, suplicantes todos de piedad, socorro y protección al cielo. El autor reconoce que la obra tiene sustancia, ciertamente; sin embargo, no todo en él es sustancia y por ello, deduce que Clapés no llega a la meta con su trabajo. C. i R. descalifica el procedimiento del artista, señalando que confía demasiado en su instinto de la forma, en la fuerza con que siente la expresión y en la potencia colorista de su paleta, con la que más que pintar las figuras “*que imagina*”, las esculpe y las anima, advierte. Así es como el pintor llega a la meta, pero por casualidad, sentencia. Por lo

tanto, el analista desarrolla una serie de indicaciones de lo que Clapés debe hacer para “*alcanzar su meta*” a través de un método menos intuitivo:

*“refrene su temperamento ante la verdad, eduque y refine sus facultades, sujetándolas a las visiones naturales, desarrolle las composiciones dentro de un medio y un ambiente reales y de un salto subirá allá a donde quiera”.*

El autor de la crítica, concluye la reseña del cuadro de Clapés en el mismo tono de reprimenda:

*“Llavors los seus quadros tindran raó d'imposar-se á tothom, seran igualment originals y portaran lo mateix segell dels genis y de les personalitats que queden. I sinó al temps.”*<sup>43</sup>

## 4 *Retratista de postín*

Como ya hemos indicado, a partir del prestigio y fama que Clapés ganó con su trabajo pictórico para Güell y Gaudí en la residencia del primero, la burguesía barcelonesa le encargó múltiples retratos. Fue esa su actividad predominante hasta el año de 1902, cuando el pintor decidió dirigir y comprar la revista “Hispania” de Hermenegild Miralles. El éxito como retratista en este periodo no significa que previamente, el pintor no hubiera desarrollado con fortuna otros retratos. Fue muy comentado el retrato del poeta Bartrina que Clapés realizara en 1880,<sup>44</sup> o el retrato con el que obtuvo un galardón en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona en 1894,<sup>45</sup> certamen al que Clapés se presentó también con “La Plegaria”.

Dentro del período más activo de Clapés como retratista, debe mencionarse el retrato del Alcalde de Vilassar, Pere Villà, premiado en la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1896 y los de Manuel Dalmau Oliveres y Josep Maria Bocabella; también presentados en la misma muestra.

En 1898, en el Salón Parés, Clapés expuso un retrato más: El de la viuda de Pere Màrtir Calvet y en 1899, el mismo escenario presentaba el retrato de Miquel Ibarz. Ambos trabajos, de los más celebrados del pintor.

### Clapés en la Tercera Exposición General de Bellas Artes

Un extenso artículo de Casellas, menciona sólo de paso la participación de Clapés, en la Exposición General de Bellas Artes correspondiente a 1896.<sup>46</sup> El analista arranca su texto echando una mirada retrospectiva sobre los certámenes de bellas artes, organizados por el Ayuntamiento de Barcelona, observando la evolución de las obras y de los autores participantes. Casellas señala que en la Exposición Universal de Barcelona (1888), se echaba de menos una mirada poética que superara el realismo académico omnipresente en aquella muestra. Más tarde, en la primera Exposición General de Bellas Artes, correspondiente a 1891, el crítico valora una rápida evolución y una considerable influencia francesa. Aún cuando seguía representándose la vida al aire libre, la concepción artística se modificaba. La pintura catalana había evolucionado hacia el “subjetivismo” y el “sintetismo”. Un cambio que los críticos y artistas llegados del centro de España, comentaron extrañados por semejante tendencia y predijeron incluso la total ruina de la pintura catalana de seguir aquella senda de misticismo bucólico.

Esta orientación se definió más aún en la Exposición de 1894, Los asuntos rurales disminuían con respecto a los urbanos. La mayoría de las composiciones estaban animadas por “palpitaciones de ascetismo”, las escenas, derivadas del mundo real, delataban el espíritu del artista, que magnificaba sus escenas con raras armonías de colores (es posible que Casellas se refiera con estas palabras a Clapés y su cuadro “Los Pobres”, cuyo cielo presenta una coloración anaranjada), con contrastes de sombra y luz, con simulacros de fantástica aparición (¿“Venite et prandete” de Llimona?). Casellas habla de un esteticismo “afinado y silencioso, amigo de la penumbra y del misterio, surgía una manera de paisaje del suburbio, amante de la exasperación lumínica y de las exaltaciones del color”.

La exposición del 96, representa para Casellas la consolidación de todas las *iniciaciones* de la exposición anterior, en la que todas las manifestaciones de la pintura decorativa, convergen hacia un simbolismo poético. Habla de su carácter de alucinación, de sueño, de sugestión. La pintura catalana de aquel certamen y de aquel periodo de tiempo, es vista por Casellas como un crescendo idealista, un cúmulo de representaciones

simbólicas, una aspiración a la poesía y al misterio, presente en las artes y las letras del fin de siglo. “Tiempos sedientos de ensueño y de adivinación”, Sintetiza; y se extiende: “Cada artista procura infundir a su obra un mayor acento de su propia personalidad”.

El crítico manifiesta que existe entre los artistas plásticos participantes en la muestra, “un convenio tácito para acabar con la exactitud de la copia servil, contra la anotación matemática y anónima de la realidad exterior”. Por otro lado, Casellas puntualiza la individualidad de las obras que comenta: “A tenor de los respectivos temperamentos y de la mayor o menor intelectualidad, cada pintor traduce a su modo la subjetividad de su visión”. Así, el autor señala una ironía sutil por aquí y el misterioso silencio de las intimidades, por allá; y, más allá, las paradojas y contrastes de las sinuosidades de la vida. Otros artistas, indica, pueblan de alucinantes fantasmagorías el escenario de sus poemas. El analista enlaza con las obras correspondientes las descripciones anteriores, mencionando entre ellas, las “espectrales figuras” de Clapés.

#### XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés

Casellas escribe, satisfecho, la crítica de la *Exposición Extraordinaria del Salón Parés*, que se verificó en enero de 1898. A manera de entrada, comenta que puede esperarse un buen año para el movimiento artístico catalán, si se toma como señal esta Exposición. A su vez, afirma que son pocas las exposiciones que se han celebrado previamente en la misma galería “*tan nutridas de ejemplares, tan concurridas por la generalidad de nuestros pintores y tan notables por el conjunto que ofrecen las obras exhibidas.*”<sup>47</sup>

Según él, en esta muestra participan *todas* las tendencias que se cultivan en el ámbito catalán y están representadas *todas* las corrientes que se traducen en los géneros comunes que conforman la producción pictórica. Menciona seguidamente dichos géneros: El asunto anecdótico, el cuadro de género, la escena de costumbres rural o urbana, la figura de expresión o de carácter, el retrato de interior, el patio, el paisaje a la olotina, el paisaje impresionista, la anotación luminosa, etc. Señala seguidamente los aciertos de la producción participante:

*“un afinamiento cada vez más notable, un gusto más selecto y un mayor dominio de la técnica son las cualidades que avaloran la gran mayoría de los lienzos”*<sup>48</sup>

Sobre la cantidad de la exhibición, Casellas habla de setenta autores y ciento cincuenta obras. Hace entonces un breve recorrido por algunas de las obras que por una u otra cosa llamaron su atención, y lo hace agrupándolas en géneros: Escenas de la vida del campo o de la ciudad, figuras y medias figuras sueltas; retratos, “*no muy abundantes en la exhibición*”. Casellas desarrolla los comentarios del género, comenzando con un retrato de señora de Clapés:

*“destaca su cuerpo vestida de negro sobre un rutilante fondo de minio. Aunque la figura aparezca muy agigantada y el color del fondo hartamente crudo, la obra se impone a la atención por lo bien tratados que resultan los negros y la calidad del traje, y ante todo y sobre todo por la expresión de mística ternura que el pintor ha puesto en los ojos de la retratada”*.<sup>49</sup>

Y finaliza su revista hablando del género paisajístico.

#### Exposición del retrato de Miquel Ibarz en el Salón Parés

Con motivo de la exposición del retrato de Miquel Ibarz, pintado al óleo por Aleix Clapés, en el lugar príncipe del “Salón Parés”, Alfredo Opisso desarrolló una elogiosa crítica del trabajo de nuestro personaje.<sup>50</sup>

Opisso describe la obra como “soberbio retrato decorativo” y lo describe con detalle, para concluir que bien puede ser calificado de obra maestra, destinada a la posteridad.

Según el crítico, el cuadro resume las cualidades artísticas de Clapés: la “infinita variedad de tintas surgidas de su paleta”, la factura vigorosa de su pincel, que roza la violencia; su visión capaz de captar los matices más imperceptibles; la expresión de vida que consigue retratar, la originalidad de su composición, el claroscuro único de su arte, la tonalidad severa en la que se transparenta siempre algún reflejo cobrizo, característico de sus obras. Esta tonalidad no debe calificarse de falsa, Opisso la justifica como realidad o como idea preconcebida.

El crítico comenta que el ámbito que circunda a Ibarz en el cuadro de Clapés es aquel que le corresponde, de igual manera comenta su fisonomía “abierta, enérgica e inteligente de hombre de negocios”, su actitud “plena de naturalidad”, su traje negro -que recoge todos los tonos, sombras, reflejos y gradaciones imaginables-, contrasta con el lujo de los accesorios. Contraste en el que Opisso encuentra una metáfora de la subordinación de la riqueza a la inteligencia.

Opisso elogia seguidamente el fondo del cuadro, consistente en un tapiz, “maravilla de ejecución y de color”. Sus tonos apagados no compiten con el negro y el rojo del primer plano. Representa un estudio minucioso de formas y tonalidades; -señala Opisso-.

De igual manera, para Opisso es un acierto del artista, su capacidad para representar la jerarquía del personaje retratado, “a pesar de su sencillo traje y de su familiar postura”. “Aquella cabeza, aquel gesto, son indudablemente los de un hombre que se eleva sobre el vulgo”, -sentencia el autor-.

Aunque Clapés no necesite afirmar su reputación, consagrada desde hace mucho tiempo, incluso como retratista magistral, -continúa el crítico-, el retrato de Miquel Ibarz (Opisso no menciona el nombre del retratado en ninguna línea de su texto, pero puede identificarse, debido a que la detallada descripción se corresponde absolutamente, con el retrato de Ibarz expuesto en la Casa Museu Gaudí); es una muestra destacada, ya que en él, Clapés manifiesta una imaginación sin límites, una paleta rica, un temperamento artístico febril, que, no obstante; consigue una obra serena, casi “oficial”, indica el autor del texto. De todas maneras, el retrato “palpita”, en él, la acción es visible: “los ojos imponen, el brazo se hunde en el terciopelo, el cigarro arde, la luz juguetea en la espaciosa frente y consigue al mismo tiempo resaltar la blancura de la nivea pechera e irisar de mil tonos la negrura del traje”.

Alfred Opisso concluye su elogio señalando que se trata, en fin, de “un retrato magistral, completo, acabado”.

## 5 *Hombre de empresa*

No sería desencaminado asegurar que la más amplia monografía de Clapés, publicada durante su vida en la revista “Hispania”,<sup>51</sup> formaba parte de una estrategia de marketing de Hermenegild Miralles, su propietario. Aún cuando Clapés era un personaje de éxito en el ambiente artístico y cultural catalán, y el escritor de la monografía, Alfred Opisso, uno de los más importantes críticos de la época, la inminente compra de la revista, -comercialmente decaída-, que efectuaría el pintor, influyó para que Miralles le dedicara un número monográfico de la que entonces todavía era su publicación.

Sólo dos meses después de la aparición de la monografía, en septiembre de 1902, Aleix Clapés inauguraba una exposición de mobiliario,<sup>52</sup> que se presentaba en el Salón Parés; primera noticia de la incursión de Clapés en el ramo de la ebanistería, y de las colaboraciones del artista en exposiciones de mobiliario y decoración. Huelga decir que la Sala Parés representó un espacio vital para la carrera del artista en sus diferentes ámbitos. En la misma ocasión, Clapés presentaba imitaciones de tapices y retratos. Todas estas actividades manifiestan la intensión de nuestro personaje de expandirse y probar nuevos campos para la creatividad, sí; pero también para los negocios.

### Alfred Opisso y el mayor artículo monográfico sobre Clapés

Alfred Opisso escribió el más amplio artículo que se hubiera publicado en vida de nuestro personaje.<sup>53</sup> En él, Opisso habla del prestigio de la obra de Aleix Clapés entre los demás artistas y también entre “inteligentes” y “aficionados”, no obstante ser ésta poco conocida. La razón que Opisso argumenta para justificar este supuesto desconocimiento, es la mínima presencia del pintor en exposiciones y “salones de venta”, que son los sitios que el autor reconoce como fuente de celebridad. Opisso encuentra paradójico que Clapés, el “artista más hecho para aspirar al aura popular”, por el aspecto de sus obras, sus tendencias y el carácter de su inspiración, no disfrute de ese éxito.

El crítico de arte, sitúa las obras de nuestro artista en “aristocráticas moradas”, pero considera que éstas “serían dignas de decorar consistorios, palacios, catedrales y paraninfos”.

Opisso señala que la vida de Clapés no ofrece los “episodios novelescos” que sí figuran en las biografías de otros artistas; tampoco sus gustos le llevan a exhibirse ni a buscar el reclamo que, -según él-, nuestro artista aborrece.

El autor de la monografía de Clapés, resume en unas cuantas líneas una semblanza de la vida del pintor, que coincide con la publicada por Josep Roca en “La Vanguardia”, en 1894.<sup>54</sup>

Opisso trata de concretar las influencias del pintor, pero se declara incapaz, ya que para él resulta imposible encontrar las fuentes que marcaron sus ideas, su estilo y sus conceptos artísticos. No obstante, cita la relación de Clapés con el fresquista y profesor de dibujo, Sr. Hernández, en Reus, relacionado éste con Fortuny. Opisso aventura la hipótesis de que Clapés despertó aquí su vocación artística con razonamientos propios de la mentalidad positivista común al pensamiento decimonónico:

*“el ambiente que se respira en la rica ciudad, patria de tantos ilustres varones, parece como que despierta el sentido del color”.*<sup>55</sup>

El texto señala como influencia posible en Clapés: “*las moradas suntuosas, decoradas con magníficos frescos*”, que, según Opisso, abundan en Reus. Sin embargo, el crítico



enfatisa la nula influencia de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona en donde Clapés fuera alumno predilecto de Lorenzale:

*“Pocas antítesis son tan marcadas como las que existen entre el brío, la decisión y la originalidad de Clapés y la frialdad ultra-académica de aquel digno representante del tradicionalismo clásico, en su lamentable decadencia”.*<sup>56</sup>

De la misma manera, el artículo refiere que la obra de Clapés no manifiesta una influencia importante de su paso por Roma.

El artículo se refiere seguidamente a una de las obras de Clapés, el retrato del poeta Bartrina, cuando este se encontraba gravemente enfermo. Según Opisso, en este retrato, Clapés pudo retratar el alma del poeta:

*“aquel era el verdadero Bartrina, con su exuberancia de talento, con su sensibilidad casi morbosa, con la llama del genio en la mirada, con la terrible huella del martirio heroicamente sufrido”.*<sup>57</sup>

El crítico encuentra, pues, en el retrato del poeta, su psicología. Opisso introduce aquí el método de Clapés para desarrollar sus retratos: “un prodigio de percepción, de *retentiva*, ya que el pintor sólo necesita ‘ver’ a una persona, sin necesidad de que ésta pose, para ejecutar el trabajo”. Así, “de memoria”, fue pintado el “*Retrato del Alcalde de Vilassar*”. Obra que, según Opisso, fue considerada por muchos, la mejor de la Exposición de Barcelona de 1896.

Opisso deduce que esta habilidad del artista para pintar, le facilita la labor de hacerlo libre y resueltamente, puesto que no tiene que mantenerse inmóvil observando al modelo. La capacidad de Clapés para retener en su memoria todo cuanto ve, ha determinado, -señala el crítico-, que nuestro artista se dedique predominantemente a la “*gran pintura*”, más que a la pintura de paisaje, marinas, costumbres, etc. Y lo hace a su propia manera:

*“por la idea, por la ejecución, por el estilo, Clapés es él, independiente, personalísimo, con pensamiento y medios propios”.*<sup>58</sup>

El crítico destaca de Clapés su obsesión por la tragedia humana y señala la convivencia en su obra tanto de valores estéticos como de denuncia social. Explica que para tal fin, Clapés necesita grandes formatos.

El texto habla en seguida del impacto que produjo la obra “¡Misericordia, Señor!” (“Los Pobres”), en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1894. Una obra que ya desde el formato, resulta original, puesto que está condicionada a su emplazamiento, en el salón *de un opulento cuanto ilustradísimo prócer de esta ciudad*. Y del mismo cuadro, el autor describe “*Un paisaje horriblemente siniestro, iluminado por la violenta y lúgubre claridad de un ocaso tempestuoso*”. La descripción alude los colores elegidos por Clapés para acentuar el dramatismo de la escena: los amarillos, verdes y cárdenos del cielo; el Crucifijo “*tétrico*”, y “*la turba de miserables harapientos*”, que oran desesperados y hambrientos. “*demandando furiosamente al Crucificado la misericordia que les negaban la Naturaleza y los hombres*”. El crítico compara la “maestría” y la “violencia de los tonos” de esta obra, con el cromatismo de “El Entierro del conde Orgaz” del Greco.

En la misma línea de denuncia social, Opisso ubica otra obra de Clapés: “El Peón”:

*“Convertido en un repugnante esqueleto, decrepito, exhausto de fuerzas, casi desnudo, horrible en su fealdad y su vejez, el peón tira de la pesada carreta, sin conseguir moverla, consumiendo en vano sus últimas energías para transportar la carga”.<sup>59</sup>*

El texto señala seguidamente la coloración de la obra comentada:

*“la nota negra del Caravaggio, la sombría tonalidad del oscurecer siniestro”.<sup>60</sup>*

Opisso continúa refiriéndose a una obra religiosa del pintor, en la que figuran Jesús, María y José, la familia de Nazareth:

*“Por fin se encuentra uno al ver esa obra ante un cuadro religioso sinceramente sentido y distantísimo de lo vulgar y corriente. La abstracción se ha hecho realidad y al tipo imaginario sucede el tipo humano, realizado por el elemento sobrenatural de la luz”.<sup>61</sup>*

Opisso destaca de este cuadro su originalidad, en cuanto que el panorama de la pintura religiosa, según él, está en franca decadencia, limitado a copias y convencionalismos.

El texto se refiere a continuación a otro cuadro religioso, “La Traslación de los restos de Santa Eulalia desde Santa María del Mar a la Catedral”. Un tema que favorece las aptitudes del Clapés colorista, -apunta-. Opisso describe la obra: “un pueblo entero transportado por la fe al mayor grado de fervorosa exaltación” y compara el efecto de la pieza con un desfile en el cinematógrafo, con la gran diferencia que aporta el colorido del cuadro:

*“las níveas manchas de los cendales de las niñas resaltando sobre la escarlata de las dalmáticas y las capas, con los oros de los ornamentos eclesiásticos y los vivísimos colores de los ropajes de los hombres, a la luz de un cielo puro que aviva con su claridad el brillante centelleo de las telas y las joyas”.<sup>62</sup>*

El autor añade que esta obra fue encargada por “una ilustre personalidad”. Pero para tener una idea perfecta del talento de Clapés, Opisso considera que bastaría con apreciar la obra que en aquel momento el pintor estaba a punto de terminar: “Siglo XX”. El crítico describe este trabajo como “un mar de sangre”; pero un mar de sangre – literalmente-, de seis por cuatro metros. Sobre aquel mar, Clapés dispuso una barca decorada con brocados y sedas en la que navega una pareja de enamorados, -la representación de la belleza, la fortuna y la felicidad-; en el mismo mar, un naufrago sobre un madero, está a punto de soltar los remos que le permiten dirigir la dificultosa travesía; metáfora de la infelicidad y el desamparo. En el océano rojo, flotan aquí y allá miembros descuartizados y cadáveres. Al extremo superior de la composición, el pintor dispuso a Jesús con la cruz a cuestas, rodeado de los santos mártires. El sentido de la composición es resumido por Opisso:

*“en veinte siglos no se ha conseguido evitar que se formara ese mar de sangre, ese espantoso lago producido por la soberbia, la ambición, la rapacidad de los poderosos”.<sup>63</sup>*

El autor de la monografía que comentamos, señala a Clapés como “escultor” de la figura humana dentro de sus obras: “Ese es quizás el motivo por el que nuestro pintor ha dedicado su trabajo a la pintura del hombre”, -explica-, más allá de paisajes y marinas,

los cuales sólo utiliza como fondo de sus composiciones. En sus retratos, Clapés utiliza los accesorios únicamente como complementos del personaje, siendo éste la principal fuente de grandiosidad de sus obras. Explica.

El autor habla seguidamente de dos retratos, el de un sacerdote sobre un fondo verde y el de una dama recreada “*vaporosamente*” con notas grises y rojas. La expresión de ambos personajes se concentra en sus miradas, llegando a producir en el espectador un efecto fascinador.

La protesta de Clapés puede llegar a adquirir la forma de sátira violenta, -indica el crítico- y lo relaciona por ello con obras de Hogarth o de Daumier. A manera de ejemplo en este renglón, Opisso cita una obra de Clapés: “El último cuadro de la comedia”. Una escena que se desarrolla en un ruinoso cementerio en la que es posible observar cómo se aleja la comitiva de un entierro, mientras las ofrendas florales recién depositadas en la tumba fresca, son engullidas por un borrico.

Opisso menciona el gran talento de Clapés para la imitación de tapices y relaciona este talento con su interés por los grandes formatos.

*“Por lo dicho no es menester ponderar la resolución, sorprendente, la seguridad y rapidez de la ejecución, la fuerza de intuición y la extraordinaria riqueza de color que caracterizan al maestro Clapés”.*<sup>64</sup>

El crítico también elogia la fineza de la pincelada del maestro y aclara que tratar de Clapés es tratar de un tema que no tiene ningún punto de comparación ni en el arte catalán, ni en el arte español. Clapés, -dice-, es un artista personalísimo, ajeno a cualquier corriente, sincero, de gran inteligencia. Clapés, pues, -indica Opisso-, no puede clasificarse ni como clásico, ni como romántico, ni como simbolista, ni como impresionista o realista, etc. La única clasificación posible que el crítico le confiere es la de idealista que trabaja con lo que su retina capta “*para expresar los altos pensamientos que anidan en su mente*”;<sup>65</sup> Concluye.

#### Clapés decorador

En un breve espacio de “La Vanguardia”, “O” presenta elogiosamente la exposición de mobiliario de “Hojos, Esteve y C.” y tapices de Clapés, que por aquellos días se presentaba en el Salón Parés de Barcelona y que habían sido encargados “por un opulento capitalista de esta ciudad”.<sup>66</sup> Sobre el mobiliario, consistente en una sillería, un “caprichoso” espejo y un armario de madera y cristal “hermoso y recomendable por la novedad de su disposición”, el autor explica que se trataba de un conjunto de estilo modernista “a un tiempo suntuoso y original”, comenta también sus líneas graciosas y sus materiales armonizados perfectamente con entonaciones amarillas y violetas. Los colores mencionados y la franja espacio temporal de la publicación, nos llevan a suponer que se trata del conjunto de muebles que Clapés diseñó para la casa Ibarz, que actualmente se exponen en la Casa Museu Gaudí del Park Güell de Barcelona. “O” no especifica si Clapés participó en el diseño de este conjunto de muebles.

En cuanto al conjunto de tapices, “O” describe que estos eran cinco, tres de ellos retratos y dos “grandes escenas”: “La curación del paralítico” y “El rapto de las sabinas”. El crítico destaca la perfecta simulación del artista de tapices del siglo XVI, por sus roces y decoloración y los califica de auténticos “*trompe-l'oeil*”. Sobre los retratos, “O” indica que en ellos “campea a sus anchas la genialidad del artista”. En el retrato de una señorita, el autor considera que se trata de “una obra maestra del pincel”, en la que destaca sobre un fondo verde pálido la cabeza y el busto, mientras que la parte

inferior de la “figura se pierde vagamente en oleadas de indecisa vaporosidad, sin que por eso queden borrosos los contornos, centelleando entre aquella borrosa neblina como fulgurantes notas de rubíes y esmeraldas”.<sup>67</sup>

El segundo retrato representa a un niño, “prodigio de vida, sobre todo en los ojos, que brillan con una intensidad fascinadora”.<sup>68</sup>

“O” habla en fin de un tercer retrato, el de “un rapazuelo semejante a un amorcillo”. El telón de fondo del retrato es un almendro en flor. Este trabajo de Clapés es considerado por el autor, “como una de las más felices invenciones de Clapés, maestro en punto a originalidad de las composiciones, de igual manera que lo es en el color”.<sup>69</sup>

El último párrafo del artículo señala la afortunada combinación de muebles y tapices; el conjunto de ambos, es considerado por “O”, como muestra del grado de perfección a que se ha llegado en Barcelona en el renglón de la decoración interior.

## 6 *Clapés y el modernismo, al arcón de los recuerdos*

En el artículo “Quatre notes sobre Modernisme”,<sup>70</sup> Juan José Lahuerta identifica el desprecio de Eugeni D’Ors, -el cual firmaba con el pseudónimo de Xènius-, al modernismo; cuando en 1909, en la glosa “Ocasíó Única”, contemplaba a este período como “una época pasada y cerrada” en una fecha “no sólo próxima al movimiento, sino del todo presente”; a la vez que “estrambótica”.<sup>71</sup> Bajo esta valoración, no es casual que Xènius no dedicara ninguna glosa a Clapés, cuyo trabajo se caracteriza justamente por una subjetividad que no sólo dificulta su clasificación, sino que además, desborda y transgrede los intentos de normalización clasicista de D’Ors y sus correligionarios noucentistas, que tan bien representan la contención y las buenas costumbres de una burguesía catalana que se consolida y pretende ser elegante.

Ya hemos citado en esta misma sección, a Joaquim Cabot i Rovira,<sup>72</sup> quien al comentar la Exposición General de Bellas Artes de 1894, en cierto modo, fulminó a Clapés, en las páginas del entonces semanario “La Veu de Catalunya”,<sup>73</sup> una opinión sintomática de cierto sector de la intelectualidad barcelonesa.

## 7 *Sin Clapés (Necrológicas)*

Hemos recogido cinco necrológicas de publicaciones variopintas, las cuales exponemos en orden cronológico. La primera, publicada en el “Órgano de la Federación Regional de Cooperativas Catalanas”, organización de carácter socialista, destaca una obra de Clapés que manifiesta su filiación al marxismo-leninismo: “El Peón”; a través del nexo de la pintura naturalista que el pintor practicó en los inicios de su carrera.

Una necrológica mucho más amplia, fue escrita por Lluís Folch y publicada en el “Diario de Barcelona”; en ella, se desarrolla un repaso amplio de los trabajos pictóricos de Clapés, hasta llegar a las pinturas murales que el pintor realizaba en el Manicomio del Hospital de la Santa Cruz, en fechas próximas a su deceso. Folch, expresa en su crónica su admiración por Clapés y un estilo sentido, que interpreta sus trabajos desde un punto de vista sentimental.

Mientras que el Noucentisme campeador de “La Veu de Catalunya”, a través de su crítico artístico, Joaquim Folch i Torres, asume su incapacidad para explicar el arte tan ‘turbio y extravagante’, como ‘simpático’ de Clapés. Una paradoja que induce a coleccionar la actitud de los intelectuales noucentistas hacia una obra que ‘no llegó a eclosionar’ por ‘problemas de temperamento’, explica Folch. No cabe duda que los amantes del orden no daban lugar a desequilibrios molestos.

El crítico de arte del “Noticiero Universal”, expresa su aprecio por la obra de Clapés en la necrológica respectiva, desde unos términos más pragmáticos. Considera valiosa la obra del pintor y lamenta su escasa fortuna. A partir del deceso de Clapés, el autor del texto llama a la ciudadanía y a las autoridades, a hacer acopio de la obra de Clapés, para poder mantenerla integrada y en las instituciones pertinentes. Una actitud de rescate decidido, que no consiguió fructificar.

La última versión que comentamos es la necrológica de “La Vanguardia”, mucho más convencional y contenida que las tres anteriores. Estructurada a través de una biografía calcada de Opisso y una apreciación interesante, que clasifica la obra del pintor en dos conjuntos: El de las piezas realizadas con pasión incontrolada y el de aquellas otras ejecutadas con cuidadoso preciosismo.

“Acción Cooperatista”.

Entre las necrológicas aparecidas luego del deceso de Clapés, acaecido el 17 de diciembre de 1920, destaca un artículo sin firma que participa a los lectores de “Acción Cooperatista”, Órgano de la Federación Regional de Cooperativas Catalanas el fallecimiento de Clapés, quien era a la vez que “gran maestro en la pintura” un “entusiasta cooperatista”, establece. Por lo tanto, su desaparición representa la pérdida de una joya de creación artística y un simpatizante y colaborador del cooperativismo. Afirmar.

El autor señala a nuestro personaje como quien mejor representaba los sufrimientos y la explotación que sufre el proletariado y menciona una de las obras más comentadas del pintor: “El peón”.

*“que tira de la carreta, harapos, estropeado y extenuado por la fatiga, llega el momento en que ya no puede más y fallece sin dejar más herencia que sus descarnados huesos. Esta obra constituye el símbolo de la explotación.”*<sup>74</sup>

“Diario de Barcelona”

Un extenso artículo necrológico, fue publicado el 6 de enero de 1921 en el “Diario de Barcelona”, firmado por Lluís Folch, que manifiesta en él su admiración por el pintor. El autor se remonta a su más tierna infancia, cuando fue llevado por su padre a ver la fachada lateral del palacio Güell y así pudo admirar el entonces famoso mural clapesiano “Hércules incendiando los Pirineos”:

*“y me dijo: ¿Ves esta pintura? Es de un pintor que se llama Clapés; un hombre pequeño casi como un “follet” pero bueno y valiente como estos; es atrevido en su arte como no hay otro y es el artista más genial que tenemos en Barcelona; él y Gaudí que ha hecho esta casa de Güell, tan valiente en sus formas como sabia en su arquitectura, son dos hombres que se han encontrado y harán cosas grandes en Barcelona”.*<sup>75</sup>

A partir de este recuerdo personal, Folch desarrollará en su necrológica, una descripción igualmente sentimental de una serie determinada de obras de Clapés:

*“La segunda obra que conocí de Clapés fue un retrato: A veces mi madre me mandaba a casa de Banús a comprar ciertas drogas y mientras aguardaba a que me despacharan, mis ojos se ponían en un cuadro que presidía la tienda, en cuya tela según fuese el lugar desde el cual se mirara, aparecía ora algo así como la imagen espiritual de un caballero de nobles aires embozado en airosa capa de amplios pliegues y cubierta su cabeza con romántico chambergo de anchas alas, ora una mancha negra que cubría toda su superficie.”*<sup>76</sup>

Cuenta Folch que al comentar con su padre el descubrimiento del cuadro de la droguería, -pintado sólo con gamas de gris y negro-, éste le informó que era obra de Clapés, añadiendo que el artista y Banús habían sido amigos entrañables desde que ambos vivían en Reus.<sup>77</sup>

El crítico menciona de paso los magníficos “tapices” pintados de nuestro personaje, hasta llegar a la revista “Hispania”, el medio impreso con el que Folch afirma haber trabado un conocimiento más amplio de la obra del artista, puesto que “Hispania” presentaba frecuentemente obras suyas, amén de haber sido el autor de la ilustración de la portada de la segunda época de la misma revista.

El autor aclara que en su oficio de “gacetero de arte” no había escrito elogio alguno de Clapés, argumentando: *“no recuerdo que el genial artista hubiera jamás con exposición alguna solicitado el juicio de la prensa”.*<sup>78</sup> Por ello, la primera vez que el crítico habla de la obra de Clapés en un artículo, lo hace después de su muerte.

Folch puntualiza el hecho de que Clapés vivió y murió sin preocuparse de los demás. Ese es el motivo por el que considera que se enteró de la muerte del pintor por la conversación con un amigo, quince días después del deceso: *“así como no veíamos antes gacetillas de su vida, tampoco supe ver en sitio alguno que se publicara la nueva de su muerte”.*<sup>79</sup>

Puede presumirse que Lluís Folch acudió a observar el último trabajo de Clapés, el cual dejó inconcluso en el Manicomio de San Andrés de Palomar, ya que lo describe en el artículo: *“obra en la que no aparece, por cierto, signo alguno de decrepitud ni de amaneramiento con todo y ser la última de un hombre que ha trabajado más de dos tercios de siglo”.*<sup>80</sup>

Folch considera que la obra de Clapés es al mismo tiempo fruto de un artista y de un filósofo. Dice que nuestro artista sabe ver y deja ver, a través de sus cuadros, la esencia de las cosas, cantar el color y reflejar la luz con toda su elocuencia. El crítico afirma que nadie como Clapés para imprimir en un rostro, en una actitud, en una composición, la

total expresión de un alma, la energía de una protesta, la potencia de un clamor. Folch habla en seguida de la portada de la segunda época de “Hispania” de la autoría de Clapés. Explica que este período de la revista coincidió con el desastre colonial y explica la ilustración. Se trata, dice, del grito de los pueblos que constituyen España, que claman por su redención: la visión clapesiana de la tragedia que aún no cesa. La metáfora de un último esfuerzo encaminado a conseguir que España no sucumba por el golpe asestado.

El autor del texto habla en seguida de otra tela de Clapés: “¡Misericordia!”. Para Folch, el pintor dio aquí una muestra importante de su potencia expresiva y de su genio pictórico. La figura principal de la tela, -afirma el autor-, está dotada de una expresividad extrema. Esta figura femenina, suplica *“hasta el paroxismo”*, misericordia a Dios por los vicios humanos, los cuales están representados por figuras simbólicas al fondo del cuadro. Una interpretación errónea, debido a que la figura central representa a España y los personajes secundarios a los parlamentarios; en una denuncia de la ineficiencia del sistema político congresual. Así lo explican las mismas páginas de “Hispania” donde apareció la obra:

*“La matrona honesta y atribulada que en desesperante actitud pide misericordia a la turba multa de oradores que toman parte en la orgía del parlamentarismo, es una síntesis gráfica de nuestros infortunios”*.<sup>81</sup>

Folch también comenta otra de sus obras favoritas de Clapés, se trata de un boceto que narra el encuentro de Jesús y María camino del Calvario. De esta obra, el crítico elogia su “austera honradez”, la “conmoción de que fue presa el triste cortejo”.

En la relación de obras de Clapés que el autor comenta, sigue el turno del dibujo “Navidad”, que según el crítico, consiste en la “sola figura de un conductor de gansos”. Por esta obra, Folch señala a Clapés como “un cantor de la alegre paz de los grandes días de nuestra religión”.<sup>82</sup>

De la prolífica obra de nuestro artista, el crítico destaca también “Éxtasis de San Francisco”: “Sin duda alguna Clapés vibraba en la meditación de la epopeya del gran Santo de Asís”, -apunta-. El autor subraya el tratamiento de la figura de este cuadro “desprovista de carne”. Y lo explica: “es un espíritu lo que aparece en este cuadro”. Destaca asimismo la penumbra del ambiente representado, los “febriles ojos”, la mano que presenta “las falanges huesosas, más que los secos músculos que las cubren”.<sup>83</sup>

El colaborador del “Diario de Barcelona” finaliza su intervención recalcando lo anónimo del deceso de Clapés, el hecho de que fue “comprendido, estimado y adorado” solamente por unos cuantos ‘escogidos’. “Estoy seguro, -finaliza-, de que no hemos de vivir muchos años sin ver a Clapés hecho famoso por sus mismas obras”.<sup>84</sup>

“La Veu de Catalunya”

Joaquim Folch i Torres en la “Pàgina Artística de La Veu”, firma la necrológica de Clapés, manifestando el posicionamiento noucentista hacia la obra del pintor: *“Ha mort el pintor Clapés, personalitat robusta i disgregada dins el nostre moviment artístic”*,<sup>85</sup> -inicia-.

Folch señala la genialidad del caso Clapés, “que se ofrecía turbado por una serie de preocupaciones y de causas de temperamento que han privado la eclosión de su obra”.<sup>86</sup> Es decir, que para el noucentista, el motivo de un supuesto éxito -con reservas- de la carrera artística de Clapés, fue debido a sus problemas de personalidad.



De esa carrera, Folch destaca como obra culminante el mural de Hércules del Palau Güell.

*“Personalidad siempre discutida, parecía complacerse en revestir sus cosas de una cierta extravagancia simpática y a veces profunda y trágica; pero siempre oscilando en su arte la balanza de los valores pictóricos y de los no pictóricos, sin que casi nunca acabaran aquellos de ser contundentes”.*<sup>87</sup>

Una opinión ilustrativa de la intelectualidad noucentista que destacaba de Clapés su extravagancia, -sin que llegara a tomarse en serio-: ‘simpática’. Folch i Torres también enfatiza en su valoración de Clapés, unos ciertos valores pictóricos y otros ‘no pictóricos’, sin que llegaran sus valores pictóricos, o sea, formales, técnicos, a consolidarse, a ‘hacer el peso’, dice textualmente. Una opinión tan sincera como dura, tratándose de una nota necrológica.

El autor destaca el interés del pintor en “la gran pintura” y recuerda la imagen de un Cristo crucificado, ‘llena de sabor trágico’; así como, *“las vagas siluetas de un hombre llevando un carretón, como una visión de sueño y de miseria humana”*.<sup>88</sup>

Folch i Torres apunta luego una frase que sintetiza la indiferencia e ignorancia noucentista respecto al trabajo de Clapés: *“Lo conocemos poco porque sus obras turbias lo explican menos”* y concluye:

*“D. E. P. Y sea la posteridad (más serena y justa que el presente) quien le de aquello que a sus méritos y condiciones indiscutibles correspondía”.*<sup>89</sup>

Una conclusión que da cabida a la idea que la crítica noucentista tenía de aquel momento: ‘agitado e injusto’ frente a la obra de Clapés, “tan extravagante como simpática”.

“El Noticiero Universal”

Cuando se cumplía un mes exacto del deceso de Aleix Clapés, el crítico de arte del diario barcelonés, “El Noticiero Universal”, publicaba un artículo que anunciaba una exposición de nuestro personaje.<sup>90</sup> El analista manifiesta a todo lo largo del texto, un considerable reconocimiento a la calidad del trabajo pictórico de Clapés, mientras que lamenta, -con impotencia y desdén-, la tragedia del fallecimiento del pintor, en medio de lo que él llama: *“esa miseria tan típica, tan cruel y tan inexorable del artista que no supo mercantilizarse a tiempo”*.<sup>91</sup>

El texto destaca la diferencia de nuestro personaje entre los estereotipos del *“incomprendido cuya muerte da nueva luz sobre sus lienzos lanzando su nombre al mundo”* y *“el jornalero de arte al que es imposible admirar a través de sus cuadros de mercado en que el asunto y los colores han de sujetarse forzosamente a una moda que envilece al espíritu”*.<sup>92</sup>

El autor señala que, muy al contrario, los “maravillosos” cuadros de Clapés, no sólo eran conocidos, sino, además, admirados. Habla aquí del reconocimiento de que fue objeto el arte de Clapés, por Güell, quien eligió al Hércules de Clapés, para decorar el muro exterior de su palacio de la calle “Conde del Asalto” de Barcelona (actual “Nou de la Rambla”):

*“Sobre el jardín que separa el palacio del “Credit Lyonnais” la heroica figura del incendiario demoledor que sobre un palacio y frente a un banco es todo un poema...”*.<sup>93</sup>

El crítico refiere entre los destacados clientes de Clapés a “unos religiosos”, que encargaron al pintor, ya anciano, la decoración pictórica de un manicomio. Realizando esa labor, -indica el autor-, Clapés muere. El autor del texto lamenta la diseminación de la obra “mentísima”, del “ilustre artista” y la considera digna de una compilación que, de acuerdo a la información que el mismo autor maneja, se pretendía realizar. El analista anónimo enfoca su interés en la deplorable situación económica del pintor a su muerte, ya que según él, *“pintó mucho y cobró mal. Quiso luchar y su mismo carácter fue el gran obstáculo, porque Clapés era un bohemio sin redención”*.<sup>94</sup>

En las últimas líneas del texto, el periodista demanda apoyo para el grupo de personas que intentaban en aquel momento realizar una exposición de obras de Clapes. Cita a las instituciones que podrían ofrecer esa ayuda: la Mancomunitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona, -a quien exhortaba para que adquiriera cuadros del pintor, a fin de que hubiera obras de Clapés en el museo correspondiente-, amén de “todas las entidades artísticas, culturales, políticas, económicas y societarias”, las cuales, según el articulista, tenían el deber moral de apoyar cuanto se haga, en honor de Clapés:

*“Porque el ido era artista y cometió el imperdonable delito de tener talento”*.<sup>95</sup>

#### “La Vanguardia”

La necrológica de Clapés publicada en “La Vanguardia”, refiere el lugar, la fecha y la edad de su defunción.<sup>96</sup> El autor, -cuya firma no aparece en la edición-, menciona que con las obras que Clapés tenía en su estudio, se organizó una exposición contemporánea a la fecha del artículo y que fue inaugurada por la Junta Autónoma de Museos.

El mismo texto destaca la personalidad “indiscutible” del artista, así como la ejecución “singular” y el colorido “fascinador” de sus lienzos. Para el crítico, la muestra que conforma la exposición post mortem, manifiesta la influencia que ejercieron en nuestro personaje, aquellos “maestros del pasado” que captaron su atención.

El crítico encuentra en la obra de Clapés dos tipos de creaciones: las que fueron hechas con brío, en las que el pintor se muestra “deseoso de tener cuanto antes sobre la tela algo que le animaba a la creación”, mientras que por otro lado, el pintor desarrolló trabajos “donde una paleta delicada hace florecer tintas de inefable encanto”.

El artículo concluye con una breve semblanza biográfica del autor, cuyos datos coinciden con los que publicó la revista “Hispania” en el artículo monográfico que dedicó al artista, en 1902.<sup>97</sup>

## 8 *Noucentisme Vs. Clapés*

### Exposición post mortem

Una breve nota aparecida en “El Noticiero”, da fe de la inauguración de la “Exposición Clapés”, efectuada en la misma fecha de la publicación del artículo, 25 de octubre de 1922, en las Galeries Dalmau.<sup>98</sup> Lo más llamativo de la reseña es el exceso de elogios del redactor al “glorioso artista”, a quien califica de “pintor de fama mundial”.

Por su parte, Carles Capdevila presenta a la nueva generación a “*una figura interessantísima de nuestro renacimiento artístico*”, a través de su versión sobre la exposición retrospectiva de Aleix Clapés, que se estaba desarrollando en las “Galeries Dalmau”.<sup>99</sup> El autor evoca a aquel “*artista excepcional, molt combatut per uns i elogiat per altres al seu temps, però que gairebé sempre va viure al marge del moviment artístic, macerat en la solitud del seu recolliment una mica esquerp per les inextingibles inquietuds de la seva ànima roent i per la tivantor constant dels seus nervis*”.<sup>100</sup>

Capdevila desarrolla una breve semblanza biográfica de nuestro personaje, donde repite el dato erróneo del año de su nacimiento: 1850. (Clapés nació en 1846). Incurre también en error, al mencionar que murió en la primavera de 1920; Clapés murió efectivamente en ese año, pero en el mes de diciembre. El crítico reproduce los tópicos de la biografía de Clapés, incluso la manida oposición entre el academicismo de su maestro Lorenzale y su obra. Capdevila señala, por otra parte, lo vastísimo de la producción clapesiana así como “la curiosidad y la inquietud del pintor que lo llevó a buscar soluciones en todos los géneros y a probar todos los procedimientos pictóricos”; mencionando entre ellos el retrato, composiciones de gran formato, imitaciones de tapices, frescos, etc. Capdevila menciona que el pintor murió a los setenta y tres años (murió a los setenta y cuatro) mientras pintaba unos grandes plafones para una iglesia. (En realidad murió dejando inconcluso un mural en la escalera principal del Manicomi de la Santa Creu en Sant Andreu de Palomar, Barcelona).

Capdevila reconoce con franqueza no recordar ninguna pintura de Clapés, a excepción de las que forman parte de la exposición que motiva el artículo que comentamos y el mural “Hércules buscando las Hespérides”, de la pared lateral del palacio Güell, “hoy completamente perdido”, Aclara.

El crítico reconoce, asimismo, que las veintidós telas que componen la muestra de las Galeries Dalmau, resultan pocas en comparación con el volumen global de la obra de Clapés, sin embargo, afirma que son representativas de la personalidad del artista, de quien el tema favorito, fue, -según informa Capdevila-, la figura humana.

El crítico atribuye a Clapés el extremo de la *fuga romántica* en Cataluña.

*“L’embriaguesa del seu arrevatament, sempre en ebullició, molt sovint el feu saltar del patètic a la teatralitat esgarrifosa. Malgrat això, l’obra d’En Clapés és l’obra d’un pintor de raça d’entre el tumult de la qual es destaquen trossos de pintura excel·lents i fragments d’una sensibilitat i una robustesa admirables.”*<sup>101</sup>

La segunda parte de la crónica de la exposición, consiste en un análisis de las obras que atraparon la atención del autor. La crítica de Capdevila desprende una línea de pensamiento, análoga al catalanismo conservador, que hacia 1922 era la que se imponía como efecto del triunfo del Noucentisme; no sólo como tendencia artística, sino también como tendencia de pensamiento oficialista, propagador de unos ciertos ideales estéticos de discreción, contención y sobriedad; consecuentes con una supuesta Catalunya helénica: clásica y clasicista, mediterránea y civilista. Un concepto postulado por los

intelectuales más influyentes del momento, que, o bien conformaban el gobierno autonómico catalán o estaban próximos a él o al partido oficialista: la Lliga Regionalista. El arte catalán había de ser, por ello, clasicista, “mediterraneísta”, discreto, austero y sereno. Unos valores que se pretendían como identificados con un supuesto carácter nacional.

Así es como Capdevila nos describe e interpreta “Resurrecció de Llätzer” (“Resurrección de Lázaro”), que, según él, representaba la obra capital de la muestra. Cuadro del que, desafortunadamente no existen imágenes. Vale la pena repasar párrafos de la crítica sobre esta pieza, debido a que el autor del texto era redactor en jefe de “La Publicitat”, para identificar los valores que propugnaba el Noucentisme. “La Publicitat”, fue el principal órgano del catalanismo intelectual, propiedad del partido “Acció Catalana”, fundado justamente en 1922, -año de la exposición post mortem de Clapés-, a partir de la escisión de “Joventut Nacionalista” de la “Lliga Regionalista”.<sup>102</sup>

Según el crítico, si Ingres estuviera delante de la obra, evitaría mirar el cuadro, mientras que El Greco y Delacroix se adjudicarían la fuente de inspiración de algunos elementos constitutivos del lienzo. Capdevila, además, asegura que esta tela manifiesta de forma peculiar la lucha espiritual de Clapés. El crítico señala que la obra sigue un esquema clásico:

*“La concepció d’aquesta obra, l’arquitectura de l’agrupament és netament clàssica. Si busquem la planta de la composició trobarem que les quatre figures principals formen un triangle perfecte, el vèrtex del qual és la testa del Crist i la base el cos del ressuscitat; l’eix de la composició passa per la figura central”.*<sup>103</sup>

Las líneas que siguen, transparentan el ideal clasicista:

*“caldria només desenvolupar-la seguint aquest criteri de ponderació i tota ella alenaria amb un ritme ple de majestat”.*<sup>104</sup>

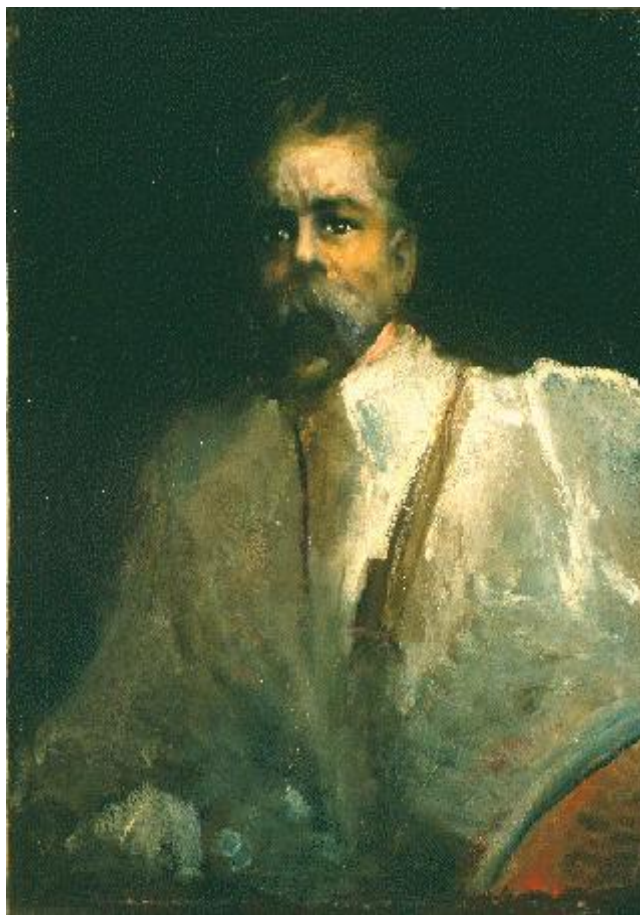
Capdevila expresa su decepción por el tratamiento de la obra, seguido por nuestro personaje:

*“Però en començar l’execució una febre creixent s’apodera de l’artista, la turbulència del seu temperament el subjuga, els neguits l’assalten; la mà impotent per seguir la sobreexcitació de l’artista tracta d’una manera sumària punts importants de les figures, i cerca amb bàrbara exaltació l’expressió dels rostres; encerta l’actitud del Crist naufraga en altres indrets; les coses de primer terme queden amb qualitats indecises”.*<sup>105</sup>

Esta crítica sirve como ejemplo de la contradicción entre una obra artística post romántica, desarrollada a golpe de individualismo, sentimiento y pasión; y unos valores éticos y estéticos que el Noucentisme propugnaba: la imposición de la razón, la precisión, la serenidad, el orden y la claridad. El choque está asegurado y será violento. No es necesario profundizar mucho más, para entender el olvido que la historiografía otorgó a nuestro artista. La historia, como se sabe, la escriben los vencedores.

El analista sigue su repaso hablando de un “Sant Sebastià”, una tela que a decir de Capdevila, reviste gran interés por su técnica. Del “Retrato de hombre”, comenta que es ‘sobrio y firmísimo’ del “Retrato de señora” apunta: “destaca por las sombras, que hablan con claridad y acento personales”; cuenta con una “dulce afabilidad que

cautiva”. El crítico continúa mencionando un “Boceto de retrato ecuestre”, obra que califica como una de las *más serenas* y maduras de la exhibición. Destaca su dibujo ‘correctísimo’, que según él está inspirado en algunas estatuas ecuestres del período renacentista; rico de color y de pasta. Una obra que sólo puede ser producida por un ‘pintor de temperamento, de sensibilidad elegante y de técnica sabia’. Sigue el turno de “La Niña de la palma”, cuadro que el autor califica de ‘maravilla de espontaneidad y de gracia’. Sobre “La joven con flores” explica que ‘es banal de dibujo’, sin embargo, admira su gama de tostados finísimos que pasan del rojo al negro con gradaciones plenas de sutiles matices. Habla luego del “Autorretrato”, cuya cabeza, indica que es trabajada “con una materia lisa a base de esmaltes y refregados”. Pero explica que las ropas del busto, por el contrario, “son tratadas con impetuosa desenvoltura, confiando los efectos a la pincelada brava y sin ninguna clase de truco”. Capdevila menciona también el boceto “La Novia”, que “resuena como un delicado prelude en blanco y rosa” y finaliza nombrando un “Tríptico” de cuyas tres figuras destaca especialmente “la del vestido color rojo marchito. De una fineza de matiz exquisita”.



Aleix Clapés. Autorretrato. Óleo sobre tela 94,5 x 73,5. MNAC/MAM. Adquisición. 1954.

Este cuadro fue uno de los cuatro cuyas fotografías aparecieron en una sección ilustrada del diario barcelonés “El Día Gráfico”, en diciembre de 1920. Es muy probable que haya formado parte de la exposición organizada por la hija de Clapés, justo al morir el pintor, con las obras que formaban parte de su colección privada y que fue puesta a la venta con el fin de salvar la penosa situación económica de la familia. Un cuadro de similares características, muy posiblemente este mismo, fue presentado en la “Exposición Retrospectiva de Aleix Clapés”, organizada por las “Galerías Dalmau” en 1922.

Donación de Pere Milà al MAB

Luego de la exposición de las Galerías Dalmau, donde seguramente se comercializaron las obras de Clapés conservadas en su estudio, el pintor vuelve a ser noticia, debido a la

donación que Pere Milà i Camps, propietario de la Pedrera, hiciera al Museo de Arte Moderno de Barcelona, de diecisiete telas del pintor que formaban parte de su colección particular. Un artículo aparecido en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (Boletín de los Museos de Arte de Barcelona), escrito por Carles Capdevila,<sup>106</sup> nos permite ver la evolución de la actitud de Capdevila hacia la obra de Clapés, y, si se quiere, puede servir también como ejemplo de la actitud de la intelectualidad conservadora catalana, hacia el Modernisme más periférico, en el marco de la Segunda República Española. Mención aparte merece el manifiesto interés de Milà en la obra de Clapés.

Según Capdevila, el conjunto de obras que conformaban el lote donado, eran ampliamente representativas de la producción del artista, al cual califica de “singular”. El mismo autor explica que antes de esta donación, el “Museu” ya disponía de un par de cuadros de Clapés: uno, “La Traslación de los restos de Santa Eulalia de Santa María del Mar a la Catedral”, había sido adquirido por la Junta de Museus y el otro, “Retrato de hombre”, fue donado por J. R. Florit, yerno del artista. Ambos cuadros formaban parte de los fondos del Museo, desde 1921, es decir, unos meses después del deceso del pintor. Capdevila no tomaba en cuenta la donación que en 1928, Maria Lluïsa Güell hizo al Museo, consistente en dos pasajes de “La Atlántida” de Verdaguer, pintados por Clapés.<sup>107</sup>

*“D’ara endavant, doncs, seran dinou les obres que existiran al Museu d’aquell pintor titllat d’extravagant per uns i de genial per altres, poc conegut però, per no dir gens, de les generacions actuals”.*<sup>108</sup>

Esta afirmación de Capdevila transparenta consideraciones remarcables sobre Clapés: la reiterada y ambigua valoración que se había venido haciendo del artista: “*extravagante para unos y genial para otros*”, así como el desconocimiento de que era objeto a poco más de una década de su desaparición.

Capdevila se refiere seguidamente a “*la obra más popular, es decir, la más conocida del artista*”: El mural del que por aquel entonces, 1933, y de acuerdo al mismo autor, aún podían verse fragmentos en la pared lateral del Palau Güell de la calle Nou de la Rambla de Barcelona, aquella orientada hacia la Rambla. Capdevila hace hincapié en la paradoja de la popularidad del mural y el desconocimiento generalizado sobre el pintor que lo ejecutó y añade que Clapés era amigo y compañero de Gaudí, el arquitecto del Palau Güell. Asimismo, el autor comenta que en los últimos años de su vida, Clapés no concurrió a ningún certamen público, motivo que el autor esgrime como fuente del desconocimiento de su personalidad en las promociones artísticas de comienzos del siglo XX. No obstante, el crítico aclara que a raíz de la muerte del pintor, las “Galeríes Dalmau” de la calle Porta Ferrissa situada en el barrio gótico de Barcelona, organizó una exposición con obras de Clapés, lo que revitalizó *fugazmente* el interés por su obra, sin que por ello consiguiera dejar una impresión profunda en los medios artísticos.

Para Capdevila, el título de *incomprendido* puede adjudicarse a Clapés con una ‘sostenida convicción’ y reflexiona:

*“És una mica arriscat confirmar-li aquesta prerrogativa, certament, però em sembla de justícia atribuir-li el mèrit d’una inquietud incessant, d’una ambició potser desorbitada i d’unes aptituds de pintor a estones excepcionals”.*<sup>109</sup>

Las palabras de Capdevila transmiten la idea de un Clapés confinado al olvido, marginado en los “medios artísticos”, no obstante sus méritos, empañados por “*su ambición tal vez desorbitada*”.

Carles Capdevila en su crítica, otorga a Clapés la cualidad de precursor, -“*en ciertos aspectos*”-, de la pintura local moderna y menciona una de las posibles razones de su marginalidad: “*su temperamento víctima de las múltiples y contradictorias presiones de su espíritu*”. El autor describe la obra de Clapés a través de unos rasgos generales:

*“sentia una atracció irresistible per les superfícies vastes i per les escenes patètiques i al·lucinants”*.<sup>110</sup>

Para luego describir al propio pintor:

*“Era un romàntic i un místic que es plaïa en un realisme esborronador”*.<sup>111</sup>

Capdevila considera que el pintor no controlaba sus impulsos con “positiva eficacia estética”. Una opinión congruente con los controladores ideales “noucentistes” que consolidarían la institucionalización del arte y de la cultura en Cataluña y que se encuentran en el origen de la fundación de los museos locales en sus formatos modernos. Capdevila ve en el “*tumulto interior*” de Clapés el motivo que “*le hacía agigantar sus figuras y acentuar implacablemente las huellas de dolor moral y de miseria corporal*”. Se ensañaba, -dice-, en una especie de delirio dramático, que no le cabía en telas de dimensiones reducidas. Capdevila describe con fruición el manejo que hacía Clapés de la figura humana: “*figuras que muy frecuentemente pasan de las proporciones del natural*”; así como de los fondos de tales figuras: “*juegan un gran papel los espacios vacíos*”. Y del color: “*se arremolina en traspasos que indiscutiblemente tenían una gran significación para el pintor*”. El crítico ve “*en aquellos conjuntos, en aquellas carnes y en aquellas ropas, en aquellas anatomías y en aquellos fondos confusos*” la influencia “*y la sugestión*” de los pintores españoles del siglo XVI, del Greco y de Ribera, pero también “*los rastros*” de Goya y de Delacroix. Para el analista, estas influencias acusan el interés de Clapés en el color y la importancia que éste le otorgaba en la jerarquía de sus sentimientos. El autor también habla del manejo que Clapés hacía de la luz, que en sus telas: “*está dispuesta según un propósito determinado; de ella dependen las expresiones y las actitudes que por ella se hacen más dramáticas y monstruosas*”.

El interés que el arte de Clapés ejerce en Capdevila se extingue en el punto en que el pintor “*no domina su torrente imaginativo*” y no puede “*someterse humildemente al natural*”. Lo que según el autor, sí ocurre en sus retratos: “*algunos de los cuales son obras de una solidez y de una fuerza expresiva extraordinaria*”; apunta.

El crítico sitúa a Clapés en el marco de la pintura moderna catalana como “*un temperamento singular, de una originalidad turbadora*”; Aunque “*no supo decir todo lo que se agitaba dentro suyo*” y aclara: “*al menos no lo supo decir con la claridad que quisiéramos*”; aclara Capdevila, sintomáticamente.

Una vez expuestos los ‘desaciertos’ de Clapés, Capdevila puntualiza sus aciertos: “*hay, sin embargo, una nobleza de intención, un fuego, una ambición tan distante de la banalidad, que siempre inspirará respeto*”. Del elogio de los aciertos, Capdevila pasa a declarar la compasión y el dolor que le produce la contemplación de la obra de Clapés: “*un poco de piedad por la cantidad de dolor que en ella se adivina*”. Para volver luego a la crítica, a partir de valores ‘noucentistes’ como la discreción y la contención, tan queridos por la burguesía catalana de las primeras décadas del siglo XX: “*sus cualidades de pintor a veces son eclipsadas por la magnitud del propósito, por los vapores que surgen del espíritu del artista*”. El autor finaliza la crítica con un elogio:

*“unas cualidades que muy seguido también se muestran con la elocuencia de un valor plástico de primer orden”.*

Capdevila habla del *“tiempo y del silencio obstinado”* que ‘cayó’ sobre la pintura de este *“razonador delirante de la plástica”* -léase la paradoja, tan complaciente con la esencialidad clapesiana, ‘el delirio’, como con la condición noucentista, ‘la razón’-, como un medio para poder *“exhumar”* su obra con serenidad y así otorgarle el lugar que le corresponde dentro de la pintura moderna local. El autor, muy posiblemente consideraba sinceramente que con su artículo contribuía a otorgarle a Clapés “ese lugar” que correspondía a su obra, pero está claro que los excesos dramáticos y excentricidades formales del trabajo del pintor, no tenían cabida en un medio que era hostil a expresiones artísticas subjetivistas y románticas de las que Clapés es una muestra mayúscula.

Para Capdevila, *“salvando las distancias que la abundancia de facultades en uno y la limitación en el otro establecen”*, Clapés es en el ámbito local *“un eco anticipado de James Ensor”*, el pintor belga precursor del expresionismo y del surrealismo. No obstante reconocer que *“las preocupaciones que agitan a cada uno de estos pintores son distintas”*. Capdevila especifica lo que para él son las facultades de Ensor: *la fecundidad expresiva, la riqueza de la paleta, la disciplina técnica* y habla seguidamente, de los supuestos puntos comunes a los dos pintores: *sirven un mismo instinto polémico, ambos utilizan su arte con finalidades no solamente estéticas sino moralistas y literarias*. El ensayista opina que tanto Ensor como Clapés afectan a los espectadores de sus obras a través de la emoción estética, consiguiendo con ello una reacción favorable a sus convicciones o a su posición de crítico social, -en el caso de Ensor-, mientras que en Clapés, Capdevila ve unos *“móviles”* diferentes:

*“És un creient que s'al·lucina a gratcient i pren la pintura com a intèrpret dels conflictes que la seva consciència turmentada promou en la seva sensibilitat d'artista”.*<sup>112</sup>

Capdevila concluye su discurso sobre Clapés insistiendo en que su obra es producto de un *estado de lucha interior constante*, una lucha que sólo se resuelve en el crisol del genio, -señala-. Esa es la explicación que el autor encuentra para lo que de excéntrica y turbadora tiene la pintura de Clapés, pero ese supuesto estado de lucha interior de nuestro artista es también para Capdevila el motivo de la intensidad de su obra. Una intensidad, señala, que si bien no nos obliga *“fatalmente”* a la admiración, por lo menos sí nos obliga a respetar las obras de un *“artista auténtico y de un pintor desigual, no obstante interesante siempre”*. Unas frases que nos orientan acerca de lo que Clapés y su pintura inspiraban a Capdevila: *“admiración no, pero sí respeto”*.



## 9 *Aleix Clapés en los albores de la historiografía del Modernisme*

En 1949, J.F. Ràfols, publicaba su libro “Modernismo y modernistas”, en el que no citaría ni tan sólo brevemente, a Aleix Clapés. Juan José Lahuerta<sup>113</sup> explica que en la primera página del libro de Ràfols, éste coincide con la tesis de Xènius: “aunque cueste de creer, gentes, actitudes y proyectos muy diferentes tuvieron algún día algo que ver”; no obstante hacerlo sin la malevolencia del autor del Glosario, “embarcado de lleno en sus propias polémicas”; -explica Lahuerta-, que también puntualiza el tipo de historicismo que construyó Ràfols: “un historicismo de la peor clase: consolador”. Y explica que Ràfols pertenecía a aquel grupo de “noucentistes” que al mismo tiempo se declaraban “gaudinistas y clasicistas, sin paradojas”. Características que le llevaban a cerrar los ojos a favor de una voluntad ideológica, sin reparar en contradicciones obvias. O bien a encontrar en el arte y la arquitectura catalanes algo específico de su genio. Lahuerta destaca que Ràfols especifica que no se puede hablar de “escuela o tendencia”, no obstante definirlo y señalar sus integrantes, a lo que el autor del artículo citado, comenta con ironía: “Si de alguna cosa se puede decir lo que es y quienes han estado, es porque ‘verdaderamente’ a pesar de todo, ha existido”. El propósito de Ràfols, -sigue Lahuerta-, es borrar tanto como sea posible las diferencias, anudar las rupturas, escribir que el Modernisme fue “una mezcla de tendencias ideológicas y artísticas que conformaron un particular conglomerado”. Lahuerta establece que cuando Ràfols confirma el espíritu particular del “Modernisme Català”, al mismo tiempo, confirma unos orígenes y un desarrollo que en el fondo nunca se habían interrumpido. Una postura que Lahuerta resume en una frase: “Eso es el historicismo: un enemigo de la historia”. Una vez definida la acción de Ràfols, el analista señala la estrategia del intelectual ‘noucentista’ para relacionar a Gaudí con el Gatlac: “cuyos arquitectos a pesar de la sobriedad de todo lo que construirán, supieron ver y propagar en su revista agresiva, la trascendencia de las creaciones de Gaudí”.

En 1951, -sigue Lahuerta-, Alexandre Cirici publicaba ‘El arte modernista catalán’, en cuyo título queda indicado que no se trata de ‘modernistas’ sino de un arte que ya de entrada se declara como cierto. El autor del artículo que citamos, destaca la pusilanimidad política de Ràfols y la explicitud de Cirici. El ‘arte modernista catalán’, entonces existió, pero no como “espíritu de un tiempo concreto”, sino como “arte”, “como estilo con un sistema formal preciso, específico- y como ‘catalán’”. Lahuerta destaca el papel protagonista que jugó Cirici en la escritura operativa de la historia que un grupo determinado de intelectuales y profesionales hacen en los años cincuenta con la intención de construir una identidad civil catalana. Pero especificando que esta identidad civil había de construirse a la medida de las circunstancias: sólo argumentalmente. Cirici se adjudica la creación de definidor de la “imagen” de su sociedad, en un sentido literal. El arte y la arquitectura modernistas para Cirici, mucho más que el reflejo del espíritu de una época, son la creación del espíritu trascendente de un pueblo. Como medio para entender el significado del planteamiento, Lahuerta alude a otro libro de Cirici: “La arquitectura catalana” (1955), cuya intención era “hablar de aquello que tiene de permanente el arte de la construcción en los Países Catalanes” (“y también de aquello que tiene de variable”). Lahuerta sintetiza las características atribuidas por Cirici a la arquitectura catalana: “pura, clara, sencilla, antidecorativista, horizontal...”. Habla también de que las formas de esa arquitectura, tienen una “voluntad de acercamiento a la tierra” y de “defensa de la libertad vital”. Aunque cueste de creer, -enfática Lahuerta-, los valores éticos y civiles asociados a la sencillez y la

sinceridad, son los que subyacen también en el fondo de la ‘eclosión modernista’. Y sigue: “Frente a la obviedad de esta paradoja, no es extraño que los primeros y más grandes esfuerzos de Cirici fuesen dedicados al Modernismo, abrumadoramente presente en las obras y decoraciones que efectivamente construyeron Barcelona a lo largo de más de treinta años a caballo entre los dos siglos, cuando tomó forma en aquel sentido el primer mercado cultural masificado que se ha dado aquí”. Lahuerta apunta la necesidad urgente de Cirici de explicar a su manera aquello cotidiano que, alrededor de 1900 representó “una síntesis cultural, cuya unidad era la primera que se forjaba en el país desde el siglo XV”. El modernismo, así, ya es una “ideología”, un argumento intelectual de gran peso en el interior del proyecto de identidad civil que aquella *intelligentsia* elaboraba.

Alexandre Cirici, pues, en su libro “El Arte Modernista Catalán”,<sup>114</sup> introduce a su manera a Aleix Clapés en el contexto de su particular Modernisme, heredero no sólo de los intelectuales noucentistas, sino también de aquellas burguesías afines a sus ideologías. Aquellos noucentistas que habían denostado a Clapés en sus críticas y sus perspectivas de la historia. Dentro del apartado “La pintura idealista”, aparece el pintor no simplemente como wagneriano, sino como “próximo al simbolismo germánico”. En ninguna biografía ni crítica contemporánea se relaciona directamente a Clapés con Carrière; no obstante, Cirici establece que Aleix Clapés fue su discípulo en París. “Aunque poco le quedó de la suavidad intimista de este maestro”, apunta Cirici, quien contrapone a los métodos de Carrière la ‘fogosidad colorista’ del pintor en la “Traslación de los restos de Santa Eulalia desde la iglesia de Santa María del Mar a la catedral de Barcelona”: *“una obra de movimiento llameante, abocetada y nerviosa, ricamente irisada, que recuerda a Lucas, que revela sus dotes pictóricas mejor que los grandes frescos”*. Cirici señala la etapa de Clapés como alumno del fresquista Hernández en Reus, *“después de pasar por la enseñanza académica y a pesar de continuar tratando el retrato”*. Cirici menciona aquí el retrato de Josep Maria Bocabella, pero aclara: *“fue fundamentalmente un pintor de muros, que encontró su modo de expresión en las composiciones abarrocadas de grandes masas irisadas y figuras de arrebatado movimiento”*; -acaso refiriéndose al vestíbulo de la calle Provença de la Casa Milà-. Y continúa:

*“En esta clase de pintura halló una correspondencia en Gaudí, con quien colaboró en trabajos decorativos. Fruto de esta colaboración fueron frescos épicos como el del muro lateral del palacio Güell, en la calle Nueva de la Rambla, pintado en 1888 en una técnica defectuosa que le ha valido la desaparición, representando a ‘Hércules buscando las Hespérides, tema a la manera de los de la ‘Atlántida’ de Verdaguer”*.<sup>115</sup>

La poco piadosa semblanza de Clapés, conformada por Cirici, finaliza con la mención del estandarte de los reusenses de Barcelona, dedicado al santuario de la Misericordia de Reus *“en el que campean los temas del latiguillo junto a desvaídas reminiscencias medievales”*; diseñado por el pintor.

En otra sección de su libro, Cirici ubica los trabajos *“retóricos de Aleix Clapés, Adrià Gual y de Xiró”* dentro de una supuesta épica nietzscheana:

*“La interpretación que la mentalidad finisecular dio a los cataclismos de la ‘Atlántida’ de verdaguer, como forma de evocación de existencias prometeicas, de drama superhumano, lejos de la intención catolicizadora de la epopeya científica del siglo XIX que pudo haber movido al entusiasta poeta”*.<sup>116</sup>

Con el paso del tiempo, Cirici especificó mejor y con mayor sinceridad su opinión sobre el conjunto de la obra de Clapés. En el ensayo titulado “Gaudí, pintor”,<sup>117</sup> plantea la dificultad del mito, para concienciarse de sus posibilidades como arquitecto, escultor y pintor, debido a su carácter de precursor en tales esferas.

El arquitecto, considerado por Cirici un formidable escultor abstracto creador de las chimeneas de la Casa Milà, no podía saber que era escultor abstracto, porque ese concepto no estaba aún en circulación, por esa razón se sintió obligado a hacer pruebas figurativas con escultores ‘mediocres’ como Mani, o a través de enmoldados, —expone Cirici—. El Gaudí, pintor formidable de la baranda y las rodela del Parque Güell, por el mismo motivo, no podía saber que era un gran pintor, y se creyó obligado a solicitar el concurso de pintores figurativos ‘mediocres’ como Aleix Clapés.

A finales de 1951, se publicó el “Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña”, dirigido por J.F. Ràfols,<sup>118</sup> que incluía una entrada de Aleix Clapés, en donde también se insiste en el paso del pintor por París, como alumno de Eugène Carrière. Un incoherente dato se repite también en una segunda edición del diccionario, publicada en 1980:<sup>119</sup> “En 1928 colaboró en la decoración del Palacio Nacional de la Exposición Internacional de Barcelona”. (¡Clapés falleció en 1920!). El mismo diccionario introdujo otro dato cuestionable, el de que Clapés falleció demente.

Intentando explicar fallidamente que Clapés fue un pintor literario, la entrada apunta: “*Fue un pintor bien dotado, pero muy influido por la literatura*”. Y concluye:

*“Sus obras, inspiradas en el sentido dramático, resultaban atormentadas”*.<sup>120</sup>

#### Momento de revisiones, reorganizaciones y reivindicaciones

Tal como explica Juan José Lahuerta en el artículo multicitado, a fines de los años sesenta, el Modernisme Català se convierte en un elemento de refuerzo importante de una supuesta ‘oficialización’ del catalanismo, que pretendía equiparar a Catalunya con el resto de Europa, en un momento en que España era calificada popularmente de ‘different’, un eufemismo de ‘atrasada’ y ‘africana’. La arquitectura local ya no representa predominantemente unos valores de raza, como lo proponía Cirici la década anterior, sino unos valores morales y éticos.

Aleix Clapés, que había recuperado durante los grises años de la dictadura su nombre en castellano, fue acogido en la muestra madrileña “El Modernismo en España”, de finales de 1969, con los muebles que diseñó para Miquel Ibarz en 1902, —tan ‘gaudinistas’— y con el cuadro “Cristo y la Magdalena”, que había formado parte de la colección particular de Pere Milà. Al final, Clapés sí era ‘algo’ modernista, a pesar de todo. Eran tiempos de ‘organizar’ de nueva cuenta el movimiento. Aunque Clapés conformaba un segmento peculiar del Modernismo, el del cenáculo de Gaudí: “siempre excesivo y desbordado”, cuya propuesta, como señala Lahuerta, “está destinada al mismo tiempo a referirse sólo a ella misma y a mantenerse aislada e intransitiva”. Sólo un pintor se iguala a las características adjudicadas por Lahuerta a Gaudí; y ese pintor era sin duda Aleix Clapés. El ‘expresionista’ cuyo “irrealismo tenebroso”, “escapa a cualquier clasificación”, que “ni creó escuela ni tuvo continuadores”, como bien apuntó Fontbona por estos mismos años. Joan Bassegoda prosélito de Gaudí en un sentido casi evangélico, resucita en estos términos a Clapés y desarrolla un breve artículo monográfico del pintor en 1973. El primero publicado en prensa durante la dilatada dictadura franquista. En ese artículo, Bassegoda congruentemente con la lectura ‘oficialista’ del movimiento, especifica que el círculo de Gaudí era una cosa y el Modernismo otra, “aunque hubiera aspectos coincidentes”. Una exposición colectiva en

la Sala Subex de Barcelona, efectuada en 1974, da pie a que Fontbona reflexione sobre la marginación histórica de Clapés: el desprecio de los noucentistas, la escasez de obras del pintor circulando en el mercado. Los herederos directos de la dinastía de Cirici, del Noucentismo y de la burguesía intelectual más respetable y conservadora, contempla conmovida la marginación histórica de Clapés. Ya para entonces irreparable.

Oriol Bohigas, la arquitectura modernista y la normalidad catalana

Volviendo a las “Notas sobre Modernisme” de Lahuerta,<sup>121</sup> comentamos enseguida la cuarta y última: En 1968 Oriol Bohigas publicaba “Arquitectura modernista”, seguido poco después, en 1973, de “Catálogo y reseña de la arquitectura modernista”. Había llegado el momento de concentrar la atención de forma monográfica en la manifestación más importante del arte modernista catalán: su arquitectura. -Explica el autor de las notas-, ya que la arquitectura es la manifestación más colectiva de cualquier arte, con más razón debe serlo de un arte con voluntad de ser colectivo. Sin embargo, a finales de los sesenta, Bohigas ya no puede hablar (o al menos no explícitamente), -indica el analista- de “carácter racial”. La arquitectura modernista, será catalana, desde luego, pero también tan europea como cualquier otra y aquella será la condición de su poder integrador: demostrar la normalidad catalana, ante la anormalidad española, en los tiempos del “Spain is different”. Así, Bohigas “ordenará” las complejidades y oposiciones de maestros y epígonos, cubriendo un período cronológico extraordinariamente largo, según los esquemas operativos de los manuales del Movimiento Moderno. Con la inmediatez de la consigna, establecerá una dualidad que “por explicarlo”, opone a Gaudí contra Domènech i Montaner, y por extensión, las dos “corrientes” que ambos supuestamente representan. Por un lado Gaudí, siempre excesivo, desbordado, la arquitectura del cual está destinada al mismo tiempo a referirse sólo a ella misma y a mantenerse aislada e intransitiva; por otro lado, Domènech, con una obra que una vez limpia de paja y de su decoración –sólo una moda- se nos muestra transparente, ordenada y clara, más que racional, “racionalista”. Enfrentando en definitiva a un Gaudí “expresionista” a un Domènech “racionalista”, Bohigas está aplicando a la arquitectura modernista el más viejo de los esquemas de la historiografía del Movimiento Moderno, y lo está haciendo con la misma intención política que tenía en aquellos manuales: es decir con la intención de incluir a Domènech y de excluir a Gaudí. Pero no en la historia, por supuesto, -sigue Lahuerta-, sino en la sociedad, entendida y presentada como lugar del compromiso civil: ante el Gaudí genial, imprevisible, el Domènech ciudadano, modelo de comportamiento. Si en el capítulo que el libro de Ràfols dedicaba a la arquitectura quedaba ligeramente sugerida una “complicidad” entre el Modernisme y el Gatpac, Bohigas no tendrá ningún problema para escribir en el suyo que los arquitectos modernistas “integrados en corrientes europeas señalan la fidelidad a los movimientos universales” y con su actitud vanguardista, dibujan “la migrada continuidad de la línea progresista de la arquitectura catalana”. El segundo paso en esta “línea progresista” es el Gatpac, tal como el mismo Bohigas establecerá en 1970 en “Arquitectura española de la Segunda República”, y el tercero, no hace falta decirlo, es el Grup R, fundado, entre otros, por él mismo. Así, entonces, la dualidad que Bohigas determina en la arquitectura modernista –expresionismo vs. Racionalismo- es una dualidad retrospectivamente fundacional: desde final de los cincuenta hasta la mitad de los sesenta, en efecto, Bohigas fue el promotor de una “arquitectura realista” que pretendía estar fundamentada en compromisos morales y éticos, y en la cual el ladrillo es “sincero”, la lógica distributiva “liberadora”,

la minuciosidad artesana “desalienante”...: La “Escuela de Barcelona”, que tantos arquitectos integraba.

#### Exposición “El Modernismo en España”

En 1969, los más influyentes historiadores del arte catalán del momento se integraron en torno a un proyecto común: la organización de la exposición “El Modernismo en España”, la cual se efectuó en el Casón del Buen Retiro, en Madrid, entre octubre y diciembre del mismo año y al año siguiente en Barcelona.<sup>122</sup> Si bien el Modernisme es un movimiento y un periodo desarrollado en Catalunya, no era oportuno políticamente centrar en Catalunya la atención de la muestra. Así entonces, el Casón del Buen Retiro acogió las principales obras del Modernisme Català y una que otra ramificación epigonal del movimiento, surgida en el resto del Estado.

Aunque siempre se ha comentado el carácter excéntrico de Clapés dentro del Modernisme, debido a su producción pictórica aislada en sus aspectos formales y a su trabajo disgregado dentro del movimiento, Joan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Arte de Barcelona, seleccionador de las piezas expuestas; eligió la obra de Clapés, “Cristo y la Magdalena” para formar parte de la amplia muestra de pintura de la exhibición. Los únicos muebles que se conocen diseñados por Clapés, originarios de la Casa Ibarz y propiedad de la Associació Amics de Gaudí, formaron parte también del repertorio exhibido. La nota biográfica incluida en el catálogo correspondiente, señala como fuentes, los “Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona” (1925), El artículo de Capdevila relativo a la donación de cuadros de Clapés del señor Pere Milà a la Junta de Museos de Barcelona (1933), “Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte de Barcelona”, de Pere Bohigas Tarragó (1945) y, por supuesto, la entrada del diccionario Ràfols (1951) y “El Arte Modernista Catalán” de Cirici (1951).

#### Clapés apóstol

En 1973, el interés de Joan Bassegoda por la vida y la obra de Antoni Gaudí, se extiende también a la esfera de las personas que estuvieron en contacto con el arquitecto. Este hecho llevó al investigador a realizar y publicar algunos artículos que exhumaron la memoria de Aleix Clapés a las nuevas generaciones, al declive de la dictadura franquista. En el primero de estos artículos, publicado en abril de 1973,<sup>123</sup> Bassegoda distingue Modernisme y ‘entorno artístico de Gaudí’:

*“movimientos artísticos contemporáneos coincidentes en ciertos puntos y en otros muy alejados entre sí.”*

Un punto de vista surgido de la perspectiva dogmática del trabajo arquitectónico de Gaudí y de una cierta sacralización del mito; por lo tanto, una obra superior y ajena a los aspectos mundanos del Modernisme. En ese marco ‘canónico’, Bassegoda circunscribe la figura de Aleix Clapés i Puig.

El gaudinista anuncia que a partir de esta colaboración en la columna de “La Prensa” a su cargo, titulada “Las Artes”, intentaría presentar los *“artistas, arquitectos, escultores, pintores y decoradores que tuvieron contactos y colaboraciones con Gaudí”* y expone seguidamente la lista de tales personajes: *“los arquitectos Jujol, Rubió, Suguñes, Canaleta, Nieto, Bayó y Bordás, los escultores Llimona, Mani o Matamala y los decoradores Ballarín, Vidal, Casas y Bardés, etc.”*

Bassegoda abre su ciclo de “quasi apóstoles” del maestro, con Aleix Clapés, de quien en las primeras líneas de su artículo hace una breve semblanza biográfica. Seguidamente, menciona una serie de obras realizadas por Clapés. Entre ellas no obvia los murales del Palau Güell y los ‘tapices simulados’ del interior de la casa Milà, indicando que estos fueron realizados “con absoluta independencia del criterio de Gaudí”.

Bassegoda continúa presentando la obra de Clapés, hablando enseguida del “*tresillo, vitrina, paragüero y sillas*” que forman parte de la colección de la Casa Museo Gaudí y que pertenecieron a la familia Ibarz Marco, “*Cumplida muestra del más curvilíneo estilo floreal completados por una atrevida tapicería*”. Bassegoda despliega luego una serie de llanas consideraciones en torno al trabajo pictórico de Clapés. Así, por ejemplo, indica que el pintor ha sido considerado simbolista al estilo germánico, (Cirici, 1951); una consideración con la que el autor coincide. En cuanto a los retratos de Clapés, Bassegoda indica que en ellos, -lógicamente-, el pintor se veía obligado a imitar los rasgos fisonómicos de las personas retratadas. No obstante, Clapés conseguía “*una ambientación misteriosa con fondos oscuros y profundos*”. Sobre el manejo de la técnica de Clapés, Bassegoda puntualiza el carácter delicuescente de sus obras “*dando la sensación de técnica a la aguada en vez del óleo*”. El autor del artículo señala que las figuras realizadas por Clapés tienden a la irrealidad, pero que siempre se mostró conocedor de la anatomía y el resto de recursos del “buen oficio”, lo que confería a sus cuadros “consistencia y seguridad”.

El autor elogia la manifiesta personalidad del pintor, lo que extiende a sus cuadros, que son “fácilmente identificables”. Bassegoda, en fin, incluye a Clapés en el “nutrido grupo de artistas que hicieron de la Barcelona finisecular un emporio artístico de primera magnitud” y asocia la obra pictórica de Clapés con Nonell “en lo tenebroso” y con Brull “en el simbolismo”.<sup>124</sup> El artículo finaliza con la mención de dos cuadros del artista que por aquel entonces formaban parte de la exposición del Museo de Arte Moderno de la ciudadela: “El traslado del cuerpo de Santa Eulalia desde Santa María del Mar a la Catedral”, “tratado por Clapés con toda dignidad y acierto” así como un autorretrato.

#### Clapés fuera del mercado

En un artículo publicado en la sección de arte de la revista “Destino”, Francesc Fontbona promovía la exposición “Obras del modernismo” verificada en la “Sala Subex” del barrio barcelonés de las Tres Torres.<sup>125</sup> En dicha exposición participarían veinte piezas de arte modernista. Aún cuando se trataba de piezas del mismo período, Fontbona puntualiza la diversidad de estilos de las obras expuestas, así como la complejidad de dicho momento artístico. Fontbona señala que dos óleos de Aleix Clapés tomarían parte en la exposición de “Subex”. El autor, a modo de presentación de Clapés, indica que era el “pintor preferido de Antoni Gaudí e íntimo amigo suyo”. Los cuadros en cuestión, son descritos por Fontbona como “pinturas extrañas” y con las mismas palabras describe también todo el conjunto de la obra de nuestro pintor. El crítico especifica que de los dos óleos de Clapés expuestos en “Subex” el más raro era el titulado “Composició”. Fontbona habla también de que “los noucentistas” despreciaron el arte del pintor y que ese desprecio perpetuó “incomprensiblemente” la postergación de Clapés. Fontbona ubica el “fenómeno Clapés” en su contexto espacio temporal:

*“Clapés, verdadero caso aparte de nuestra pintura, fue sin duda el pintor más singular de su generación: su irrealismo tenebroso no tenía precedentes ni tuvo continuadores”.*<sup>126</sup>

En la misma línea, Fontbona hace paralelismos entre la edad de Clapés y otros destacados pintores de su ámbito:

*“Era seis años mayor que Riquer, once que Rusiñol y dieciséis que Casas”.*<sup>127</sup>

Los breves comentarios sobre Clapés, que Fontbona hace en su también breve artículo, finalizan en una reflexión: la dificultad para “descubrir” a Clapés, está condicionada por la dificultad de comercializarlo, debido a la escasez de la obra del pintor en el mercado. Ello repercute en un nulo interés en promocionarlo.

## 10 *Un siglo después*

Los años noventa del siglo XX representan nuevas lecturas del Modernisme. Subyacen las herederas de la historiografía más tradicionalista y conservadora, al tiempo que se consolidan otras, hijas de unas lecturas más bien materialistas, cuyas teorías surgen a partir de los años setenta, en las cuales la incidencia de aspectos políticos, ideológicos y sociales son fundamentales para la comprensión del movimiento, desde perspectivas ajenas al dogmatismo estimado por la historiografía tradicional.

Un Clapés absolutamente condicionado por las intenciones políticas de Eusebi Güell, que comentamos ampliamente en otra sección de esta tesis, nos es presentado por Juan José Lahuerta en 1993,<sup>128</sup> quien apunta la complejidad e importancia del personaje, así como el vacío histórico en relación al mismo. Francesc Fontbona, por su parte, da cuenta de la influencia del Greco en Clapés, a través de un artículo publicado por aquellos mismos años;<sup>129</sup> mientras que Isabel Coll, experta en el trabajo y la vida de Santiago Rusiñol, descubre aspectos inéditos de la obra de Clapés, en la breve reseña de su obra “La filleta rossa”, un retrato de señorita que Clapés dedicara a Rusiñol. Coll, no sólo repara en la poética del trabajo clapesiano, expresión magistral de los sentimientos propios y de su modelo, sino que también descubre la relación entre el catalán y Tranquillo Cremona, nexo de unión entre el romanticismo tardío y el decadentismo italianos.<sup>130</sup>

En “los tiempos de las vacas gordas”, el Ayuntamiento de Vilassar de Dalt (Barcelona), ciudad natal de Clapés, organizó una exposición monográfica del pintor, con obras del MNAC, el Palau Güell y colecciones privadas; especialmente obras en manos de los familiares del artista. Esta muestra ha sido la mayor exposición monográfica de Clapés de toda la historia, incluyendo los años de vida del pintor. La exhibición fue inaugurada en diciembre de 1998 y concluida a finales de enero de 1999. Pilar Vélez cerraba su presentación en la prensa de la exposición de Clapés, con las siguientes palabras:

*“La selecció exposada a Vilassar, on sobresurten el seu autoretrat, l’extraordinari retrat de Dalmau Oliveres i el de Jaume Balmes, juntament amb l’opuscle complementari on s’apleguen el més gran nombre de dades reunides fins ara sobre l’artista, ha de considerar -se com un primer tast i ha de servir per animar a seguir endavant en l’estudi de l’artista, de tal manera que puguem gaudir no sols d’una merescuda exposició antològica, sinó també d’un llibre monogràfic”.*<sup>131</sup>

En cuanto al opúsculo preparado para la ocasión, -todo un esfuerzo de la Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de Vilassar de Dalt y sus colaboradores-, desarrollaba una biografía más bien anecdótica que presentaba datos extraídos de la tradición oral local y uno que otro desacato como: *“En un moment es va creure que fou l’Aleix Clapés qui decorà el vestibul i el pati de la Casa Milà, popularment coneguda amb el nom de la Pedrera, però no va ser així, ja que les pintures van ser encarregades a Iu Pascual i Rodés (1883-1949). De tota manera, gairebé tothom està d’acord que si bé el mèrit és de Iu Pascual, l’Aleix Clapés va tenir quelcom a veure-hi”.*<sup>132</sup>

### Clapés y el Greco

Un siglo después del momento álgido de la carrera de Clapés, Francesc Fontbona publicó un ensayo sobre la “recuperación” del Greco hacia finales del siglo XIX en Barcelona. Fontbona desarrolla un repaso de hechos, pintores y obras que en su conjunto manifiestan la influencia del pintor renacentista hacia finales del siglo XIX en



Barcelona. Dentro de ese conjunto, Fontbona destaca la influencia del pintor renacentista en Clapés:

*“Pintà nombroses figures d’un peculiar expressionisme que té força relació amb el coneixement d’El Greco. (...) En un article publicat a “Hispania”, l’estiu del 1902, ja s’hi reproduïen obres d’aquesta mena, especialment “L’èxtasi de sant Francesc d’Assís”, d’un cànon allargat i d’un misticisme clarament emparentat amb El Greco”.*<sup>133</sup>

En la misma publicación, Fontbona presenta una pequeña monografía sobre Aleix Clapés, acompañada de la reproducción de tres de las obras de nuestro pintor: “Èxtasi de sant Francesc d’Assís”, “Crist i la Magdalena” y “Figura de sant”, que según él, acusan claramente la influencia del Greco. Tres obras que forman parte de la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), donadas al Museo por Pere Milà i Camps en 1933.

En la descripción que Fontbona hace del conjunto de la obra de Clapés, utiliza los epítetos: *“solitari i inclassificable”* y agrega que perteneció a *“una personal facció del simbolisme amb poca relació amb els diferents grups pictòrics de la Catalunya modernista”*.<sup>134</sup>

El crítico puntualiza que aunque nunca se ha hablado “a fondo” de Clapés, se han mencionado los puntos de contacto que su arte tiene con el de Turner, Redon o Ensor. Fontbona considera que Clapés es *“una figura artística desmesurada, amante de las grandes superficies y de una concepción fantasmagórica de la pintura, que se convierte en solemne de concepto y reverberante de forma, aunque su evidente retórica no se inscribe en ninguna de las tendencias convencionales de su época, y a pesar de la desigualdad de su obra, su versión tan personal del Modernisme, su originalidad y su inquietud, fruto de un carácter atormentado que lo abocó a la demencia, lo hacen merecedor de un respeto especial y de una valoración que aún ahora no le ha sido reconocida”*.<sup>135</sup>

Sobre la influencia del Greco en Clapés, Fontbona menciona que en las obras aquí presentadas la traza del pintor cretense queda claramente manifiesta y puntualiza el “alargamiento y la espiritualización” de las figuras. El hecho de que no estén datadas ni documentadas impide que pueda relacionárselas con precisión dentro de su contexto histórico-artístico; Finaliza.

### Clapés y Rusiñol

Isabel Coll retoma la obra pictórica de Aleix Clapés, con motivo de la exposición “El ressò de l’impressionisme en el Cau Ferrat” (“El eco del impresionismo en el Cau Ferrat”), inaugurada el 7 de noviembre de 1999. Coll, como prácticamente todos los que han comentado la obra de Clapés, apunta que el conjunto de su obra “destaca por la personificación de un estilo con una gran independencia” y señala a nuestro personaje como *“figura indiscutible dentro del cambio artístico que se produce en el último cuarto del siglo XIX”*.<sup>136</sup> La autora indica que el afán de originalidad de las obras de Clapés, las ubican como antecesoras del Expresionismo. Al igual que Roca en su artículo de 1894, Coll en su texto de 1999, señala tanto la ambivalencia constante de crítica y público ante la obra de Clapés, como la posición individualista del pintor dentro de las corrientes finiseculares:

*“Fou un artista excepcional, molt combatut per uns i, en canvi, elogiat per altres, però que gairebé sempre visqué al marge del moviment artístic, macerat en la solitud del seu recolliment”.*<sup>137</sup>

Los fondos del “Museu Cau Ferrat”, ubicado en la que fuera la casa de veraneo de Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861-Aranjuez, 1931) en Sitges (Barcelona), se integran con las colecciones de arte y herrería del artista barcelonés. Dentro de tales fondos, Rusiñol integró un cuadro de Aleix Clapés denominado “La filleta rossa” (“La hijita rubia”); este trabajo de Clapés forma parte de la exposición permanente del “Museu”. La dedicatoria escrita por Clapés en el ángulo derecho del retrato y que reza *“Al más portentoso/ artista Rusiñol, / su amigo”/ Clapés*, testimonia, por lo menos, una relación cordial entre ambos pintores. Para describir el cuadro “La filleta rossa”, Coll indica que se trata de un trabajo *“veritablement personal, ja que reflecteix el temperament artístic de l'autor unit a una forta imaginació poètica. En ell, es demostra com n'eren de profunds i intensos els sentiments en aquest pintor”*.<sup>138</sup>

Coll habla de la obra de Clapés señalando que ésta refleja una suerte de genialidad, puesto que no se limitó ni en temáticas ni en atrevimientos técnicos. De igual manera, la autora destaca la fuerza de la expresión del artista trasladada al cromatismo de sus lienzos, en este campo, destaca de la obra clapesiana la supremacía del sentimiento sobre el realismo, ya que según ella, Clapés buscaba armonías cromáticas que encajaran con la idea que tenía preconcebida. De igual manera, Coll elogia en Clapés la manera como planteó en el cuadro custodiado en el Cau Ferrat, la figura, *“aconseguida amb una execució folgada i enèrgica”*.<sup>139</sup> Destaca además, la “extraordinaria” capacidad del pintor para “producir una impresión interna”, “la emoción de un sentimiento que extraía del modelo que tenía ante sí”. Un conjunto de sensaciones, que, -opina-, queda manifiesto “magistralmente” en “La filleta rossa”. Coll finaliza la entrada de Clapés en el catálogo mencionado, citando un artículo del diario “La Renaixença” de agosto de 1887, -ya comentado en páginas anteriores-, en el que se define a Clapés como “impresionista”, lo que convierte a nuestro personaje en uno de los primeros artistas catalanes que fuera clasificado dentro de dicha corriente pictórica.

El catálogo de la exposición establece paralelismos entre la producción local y la producción europea del periodo. Así pues, Coll asocia “La filleta rossa” de Clapés, con “L'Edera” (“La Hiedra”, 1878) de Tranquillo Cremona (1837-1878), uno de los pintores más representativos de la “Scapigliatura milanese”. Un fenómeno artístico desarrollado entre 1860 y 1880, en el que convivieron artistas plásticos y escritores. Su común denominador era un comportamiento antiburgués y anarquizante. La tensión crítica de la confrontación a la sociedad del período, se expresaba con la acentuación de la pasión en las obras artísticas y literarias respectivas. La relación establecida por Coll, entre Clapés y Cremona, representa un avance significativo en la comprensión de la obra del pintor catalán, debido a que fue ella la primera en identificar una influencia que, por otra parte, es del todo posible.

## 11 *Clapés en el siglo XXI*

En la primera década del siglo XXI se organizaron dos exposiciones en Barcelona que incluyeron telas de Clapés. La primera, “Univers Gaudí”, realizada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, en el año 2002, con motivo del año Gaudí, fue comisariada por Juan José Lahuerta, y consistía en recrear las influencias estilísticas e ideológicas más importantes del arquitecto, sus sistemas de trabajo y las máximas repercusiones de su obra en la arquitectura y el arte del siglo XX. En ese contexto, dos piezas de Clapés del fondo del MNAC, contribuían a recrear el ambiente simbolista wagneriano de la Barcelona de finales del siglo XIX. Mientras que Pilar Parcerisas, en 2009, comisarió la exposición “Il·luminacions. Catalunya visionària”, que también se desarrolló bajo los auspicios del CCCB. Esta exposición reunía una ingente cantidad de piezas de épocas y autores variados, cuyo leit motiv consistía en exponer a los visitantes a la muestra, la producción cultural y artística de aquellos creadores originarios de Catalunya, que a través de sus obras, de alguna manera habían transgredido las convenciones de su tiempo y de su mundo. En ese maremágnum de piezas heterogéneas se expusieron también dos cuadros de Clapés de la colección del MNAC.

Por otro lado, la teoría sobre Clapés también ha avanzado en el siglo XXI. Una teoría que no por ser conservadora, resulta superflua. Eliseu Trenc ha establecido el indudable valor plástico del trabajo de nuestro personaje, hablando específicamente de su fuerza y calidad. También reviste interés su perspectiva inédita acerca de la ignorancia histórica que ha padecido la personalidad artística del pintor. Un hecho que el autor citado adjudica principalmente al clamor de la obra clapesiana en pos de una caridad evangélica, que perturbó e incomodó a la burguesía de su tiempo. Otro aspecto interesante de la teoría de Trenc sobre Clapés, es la relación que establece entre los móviles cristianos del arte y la literatura de Verdaguer, Gaudí y Clapés. Si bien, en nuestra opinión los motivos de Trenc no son los primordiales que relacionen a estos artistas, es un hecho que sus obras están íntimamente vinculadas en el Palau Güell.

Una tesis doctoral escrita por Irene Gras, cierra por el momento la teoría en torno a Clapés. Se trata de una interpretación del Decadentismo en Catalunya. Como es obvio, el trabajo de Clapés está claramente relacionado con esta corriente. Sorprendentemente, el Decadentismo artístico en Catalunya, comienza apenas a estudiarse a profundidad, a través del trabajo de Gras. Puntualizamos ese asombro, ante la evidencia de que el Modernisme y el Decadentismo están profundamente vinculados.

### El Aleix Clapés de Eliseu Trenc

En su más reciente incursión sobre el Simbolismo catalán, Eliseu Trenc, -quien ya había tratado el tema con anterioridad-<sup>140</sup> clasifica la obra de Clapés en la sección “El arte al servicio de la religión”.<sup>141</sup>

En ese texto, Trenc sitúa cronológica y estilísticamente a Clapés “a caballo entre la Renaixença y el Modernisme” y relaciona la pintura religiosa de nuestro personaje con Gaudí y con Verdaguer, puesto que los tres pertenecieron “al mismo mundo espiritual, místico y épico”, -establece.

Nos atrae su manera de abordar la supuesta relación de Clapés con Carrière: “*Sembla que, segons Ràfols, fou deixeble d’Eugène Carrière a París;*<sup>142</sup> porque da cabida a la duda. Una posición que compartimos.

Trenc menciona a Carrière, los tenebristas castellanos y El Greco, entre las influencias mayúsculas de Clapés, y, entre sus obras de un “expresionismo místico”, nombra “Èxtasi de Sant Francesc d’Assís”, y “Figura de Sant” (ambas del MNAC); así como

“Misericòrdia, Senyor!”, “El Peó”, etc. Trenc señala que “en sus escenas más propiamente religiosas y bíblicas se nota este gusto de Clapés por la caridad, el perdón y la piedad”. Es aquí donde el autor ve la relación de Clapés con Gaudí y con Verdaguer:

*“El Verdaguer que trenca amb la burgesia catalana, que recerca noves formes de vida, que s’acosta a les idees evangèliques, franciscanes de pobresa i que, a més a més, intenta de practicar –les acostant-se als desposseïts i marginats, el Gaudí vell que viu de forma ascètica en el seu temple de la Sagrada Família, que ell anomena de forma reveladora la ‘Catedral dels Pobres’, i que es dedica a activitats de mendicant per a la Sagrada Família”, tenen en Clapés un germà espiritual, potser no tan genial com ells.”<sup>143</sup>*

Trenc apunta que la pintura de Clapés posee unas indudables fuerza y calidad, que aún no se le han reconocido, e introduce su hipótesis de los motivos de esa postergación:

*“Com, però, la societat burgesa catalana del temps, els mercaders del temple, podien acceptar un art tan evangèlic, alhora moralista i idealista, que denunciava de forma aclaparadora l’ambició, l’orgull, la rapacitat dels poderosos i els donava, de forma tràgica i torbadora, uns exemples de caritat cristiana? Estic convençut que aquesta és la raó del rebuig i del silenci que ha patit Clapés fins avui”.*<sup>144</sup>

A ese motivo principal, Trenc añade también “su ambición desorbitada, una especie de delirio dramático excéntrico y perturbador, un concepto de la figura humana contundente que curiosamente también le coloca como precursor del Expresionismo artístico del comienzo del siglo XX”.

Introducción de Clapés en una discreta historia del decadentismo artístico en Catalunya

El apartado dedicado a Clapés, en la tesis de Irene Gras,<sup>145</sup> forma parte de tres subdivisiones: “La enfermedad”; “Las enfermedades del alma”, “Místicos y alucinados”; hasta llegar a “El misticismo expresionista de A. Clapés”.

El discurso sobre nuestro personaje comienza con la manida discusión sobre las dificultades para clasificar su obra, concluyendo en el tópico de que aunque la obra clapesiana pueda relacionarse con el Simbolismo, el pintor fue un solitario, alejado de los círculos modernistas. Gras se alinea a la tesis de Fontbona y Trenc que ubican al pintor catalán como precedente del expresionismo de los primeros años del siglo XX. Este “aislamiento” de Clapés es justificado por Gras con las hipótesis de Trenc: “su ambición desmesurada”, “su delirio excéntrico y perturbador”, “su contundente concepción de la figura humana”.

Debido a la ubicación otorgada a la obra de Clapés, según los criterios de Fontbona y Trenc, esta obra puede ser incluida en el apartado decadentista catalán, sólo con ciertas reservas. Gras califica de “misticismo alucinado” el trasfondo constante de la obra de Clapés, y lo asume, tal como Fontbona lo señaló, como una influencia del Greco. En ese punto, la autora conecta al trabajo de Clapés con el decadentismo. Para reafirmar el parentesco de Clapés con la corriente citada, la autora acude nuevamente a Fontbona, quien señaló que el supuesto carácter atormentado e inquieto del pintor, lo condujo primero a la demencia y después a la muerte. Una afirmación sólo coincidente en parte con la documentación que manejamos para nuestro estudio y que ya hemos comentado en otra sección de este trabajo.

Gras abraza la tesis de Fontbona sin cuestionarla y nos habla de un Clapés que, si bien estaba “fascinado” por El Greco, no asistió a los homenajes que los modernistas catalanes más identificados historiográficamente con el movimiento, le organizaron. Un hecho que, según la autora, patentiza el distanciamiento de Clapés con la mayoría de artistas de su tiempo.

Este retrato de nuestro personaje no concuerda con la dedicatoria que escribió a Santiago Rusiñol, el abanderado del *Modernisme*, en su obra “La filleta rossa” (“La hijita rubia”) que se conserva en el “Cau Ferrat” (Sitges, Barcelona): “*Al más portentoso artista Rusiñol, su amigo Clapés*”(1905), ni mucho menos con el Clapés que dirigiera una revista en la que colaboraron importantes artistas y escritores no sólo de Catalunya, sino también de España y América Latina (“Hispania”, 1903). Por mencionar sólo dos ejemplos.

La autora habla de la relación de amistad cercana entre Clapés y Gaudí, que facilitó que Clapés trabajara como colaborador de Gaudí en el Palacio Güell. Un hecho cuestionable, ya que profundizando en los datos biográficos del pintor, hemos identificado una estrecha y directa relación de Clapés con Güell. Por otro lado, Gras sitúa para los años 1899-1900, el trabajo pictórico de Clapés en el palacio Güell. Una fecha si bien aproximada, incorrecta. Ya que uno de los paneles del salón principal del edificio gaudiano, “¡Misericordia, Señor!” fue presentado en la Segunda Exposición de Bellas Artes de Barcelona, que correspondió al año de 1894. Además, antes de este año, Clapés ya había hecho otra versión de “¡Misericordia, Señor!”, según consta en la colección fotográfica de Adolf Mas.

Gras señala que uno de los géneros más cultivados por nuestro artista, fue el religioso y cita a Opisso quien en el monográfico ya citado, escribió que Clapés “estaba obsesionado por la tragedia humana y por la piedad”. A manera de ejemplo, Gras señala “El Éxtasis de san Francisco”, reproducido ya en la revista “Hispania” monográfica de Clapés en julio de 1902. De esta obra, Gras señala el “alargamiento y espiritualización” de la figura, lo que corresponde, según la autora, -basándose en Fontbona-, a la influencia del Greco. Una influencia que también se transmuta en el expresionismo que ya había indicado en su tesis. Gras vuelve a citar a Alfred Opisso, y su multitudinario artículo, en donde había apuntado que el cromatismo “violento” y oscuro de Clapés, era deudor del Greco. Una afirmación tendenciosa, puesto que lo que escribió Opisso textualmente fue:

*“El grabado que figura en estas páginas da idea de la composición, de las expresiones, del dibujo, pero es preciso ver el original para formarse idea de cómo maneja Clapés los colores de su paleta. De nadie como no sea del Greco en El entierro del conde Orgaz, conocemos igual maestría en la violencia de los tonos, formando una estridente sinfonía que penetra hasta los tuétanos”*.<sup>146</sup>

La huella de Carrière, es palpable en el retrato de la señora viuda de Calvet, presentado en el monográfico que “Hispania” dedicó a Clapés, así lo indica la autora del capítulo que se comenta. La retratada, al igual que la imagen de san Francisco, dirige su mirada hacia el cielo, “en un estado de fervor hipnótico o de alucinación” y señala que es posible que se trate del mismo cuadro del que Raimon Casellas hizo unos breves comentarios en un artículo publicado en “La Vanguardia”, en 1898, con motivo de una exposición colectiva en la Sala Parés, en enero de aquel año.

*“La obra se impone a la atención por lo bien tratados que resultan los negros y la calidad del traje, y ante todo y sobre todo por la expresión de mística ternura que el pintor ha puesto en los ojos de la retratada”.*<sup>147</sup>

Pero mientras Casellas ve una “expresión de mística ternura” en los ojos retratados por Clapés, Gras encuentra un estado próximo a la locura. Antes de cambiar de tema, la sustentante puntualiza la importancia de la luz que se concentra en el rostro de la retratada y cita a Trenc, quien atribuye a la luz, las expresiones y las actitudes que por ella, se hacen más dramáticas y monstruosas.

Aunque Gras se haya decantado por organizar un supuesto decadentismo catalán a través de los historiadores activos más tradicionales, -lo que impide que la tesis consiga hipótesis más arriesgadas y menos conservadoras-; por lo menos habla por vez primera en la historiografía del modernismo de un supuesto decadentismo pictórico en Catalunya. Un avance que el mismo tradicionalismo había inhibido.

---

<sup>1</sup> LAHUERTA, J.J., *Quatre notes sobre Modernisme*, “Nexus”, núm. 11, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 18-27.

<sup>2</sup> [http://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Tom%C3%A0s\\_Bergad%C3%A0&oldid=5699997](http://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Tom%C3%A0s_Bergad%C3%A0&oldid=5699997)

[http://ca.wikipedia.org/wiki/Antoni\\_Fuster\\_i\\_Ban%C3%BAs](http://ca.wikipedia.org/wiki/Antoni_Fuster_i_Ban%C3%BAs). Ambos enlaces citan a:

TRICAZ, A., *Homes i dones pels carrers de Reus*, Valls (Tarragona), Cossetània Edicions, 2010.

Las biografías de Tomàs Bergadà i Pi (1862-1937) y Antoni Fuster i Banús (1865-1950), mencionan a Aleix Clapés, como uno de sus formadores en el ejercicio de la pintura. Reus, ciudad natal de ambos pintores, les dedicó una calle.

<sup>3</sup> *Barcelona Artística / La Exposición Parés / III*, “La Dinastía”, Barcelona, 24 de diciembre de 1886, p.

7.

<sup>4</sup> op. cit.

<sup>5</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona / Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887.

<sup>6</sup> op. cit.

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Ibidem

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> Ibidem

<sup>11</sup> *Crónica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 28 de abril de 1887, p. 2.

<sup>12</sup> op. cit.

<sup>13</sup> L.A., *Barcelona Artística*, “La Dinastía”, Barcelona, 27 de abril de 1887, p. 2.

<sup>14</sup> op. cit.

<sup>15</sup> Idem

<sup>16</sup> *Crónica general*, “La Renaixensa”, núm. 4012, Barcelona, 11 de agosto de 1887.

<sup>17</sup> op. cit.

“Sin separarse de lo real, Clapés presenta dos obras completamente diversas y del contraste sale beneficiado el arte y la alta reputación pictórica del apóstol más ferviente de la Escuela impresionista que tenemos en Catalunya”.

<sup>18</sup> L.A., *Barcelona Artística*, “La Dinastía”, Barcelona, 12 de agosto de 1887.

<sup>19</sup> L.A., *Barcelona artística / La Exposición Parés (I)*, “La Dinastía”, Barcelona, 24 de diciembre de 1887.

<sup>20</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.

En otra sección de esta tesis desarrollamos ampliamente el trabajo de Clapés en el palau Güell, incluyendo la crítica publicada en torno a esas obras. No obstante, para no perder la continuidad cronológica de la crítica de Clapés, es necesario comentar este artículo en torno a dicho encargo.

<sup>21</sup> CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. I El salón a vista de pájaro*, “La Vanguardia”, Barcelona, 22 de abril de 1894, pp. 4 y 5.

CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. II La Pintura religiosa e histórica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 1 de mayo de 1894, pp. 4 y 5.

<sup>22</sup> ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas: Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>23</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15 de julio de 1902, p. 284.

<sup>24</sup> OPISSO, A., *Exposición General de Bellas Artes de Barcelona / Pintura / III*, “La Ilustración Ibérica”, núm. 596, Barcelona, 2 de junio de 1894, p. 342

<sup>25</sup> C. y R., J., *Segona Exposició General de Belles Arts / III / Pintura Espanyola*, “La Veu de Catalunya”, 3 de junio de 1894, p. 245

<sup>26</sup> op. cit.

<sup>27</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.

<sup>28</sup> CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. I El salón a vista de pájaro*, “La Vanguardia”, Barcelona, 22 de abril de 1894, pp. 4 y 5.

CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. II La Pintura religiosa e histórica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 1 de mayo de 1894, pp. 4 y 5.

CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. III Los pintores de la naturaleza*, “La Vanguardia”, Barcelona, 14 de mayo de 1894, pp. 4 y 5.

CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. IV “Los pintores de la naturaleza”*, “La Vanguardia”, Barcelona, 24 de mayo de 1894, pp. 4 y 5.

CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. V “Los pintores de la vida humana”*, “La Vanguardia”, Barcelona, 21 de junio de 1894, pp. 4, 5 y 6.

CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. VI Los pintores de la vida humana (Figuras y escenas de interior)*, “La Vanguardia”, Barcelona, 12 de julio de 1894, p. 4.

<sup>29</sup> CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. I El Salón a vista de pájaro*, “La Vanguardia”, 22 de abril de 1894, p. 4.

<sup>30</sup> CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. II La Pintura religiosa e histórica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 1 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>31</sup> op. cit.

<sup>32</sup> Idem

<sup>33</sup> Ibidem

<sup>34</sup> CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1983, pp. 154-155.

Castellanos comenta que los cuadros de Llimona y de Clapés representaron para Casellas “antecedentes inmediatos de la eclosión del simbolismo que se producirá en Barcelona dos años más tarde, en 1896”.

<sup>35</sup> CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. VI Los pintores de la vida humana (Figuras y escenas de interior)*, “La Vanguardia”, Barcelona, 12 de julio de 1894, p. 4.

<sup>36</sup> op.cit.

<sup>37</sup> Idem

<sup>38</sup> Ibidem

<sup>39</sup> ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas: Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>40</sup> op. cit.

<sup>41</sup> OPISSO, A., *Exposición General de Bellas Artes de Barcelona / Pintura / III*, “La Ilustración Ibérica”, núm. 596, Barcelona, 2 de junio de 1894, p. 342.

<sup>42</sup> op. cit., p. 339

<sup>43</sup> C. y R., J., *Segona Exposició General de Belles Arts / III / Pintura Espanyola*, “La Veu de Catalunya”, Barcelona, 3 de junio de 1894, p. 245.

“Entonces sus cuadros tendrán razón de imponerse a todos, serán igualmente originales y llevarán el mismo sello de los genios y de las personalidades que quedan. Y si no, al tiempo.”

<sup>44</sup> ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas: Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>45</sup> *Artistas premiados*, “La Dinastía”, Barcelona, 14 de junio de 1894, p. 2.

CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. VI Los pintores de la vida humana (Figuras y escenas de interior)*, “La Vanguardia”, Barcelona, 12 de julio de 1894, p. 4.

<sup>46</sup> CASELLAS, R., *Tercera Exposición General de Bellas Artes*, “La Vanguardia”, Barcelona, 22 de abril de 1896, p. 4.

<sup>47</sup> CASELLAS, R., *XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 21 de enero de 1898, p. 4.

<sup>48</sup> op. cit.

<sup>49</sup> Idem

<sup>50</sup> OPISSO, A., *Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 14 de diciembre de 1899, p. 5.

<sup>51</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15 de julio de 1902.

<sup>52</sup> OPISSO, A., *Arte decorativo*, “La Vanguardia”, Barcelona, 27 de septiembre de 1902.

<sup>53</sup> op. cit., p. 284.

<sup>54</sup> ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas / Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>55</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15 de julio de 1902, p. 284.

<sup>56</sup> op. cit.

<sup>57</sup> Idem

<sup>58</sup> Ibidem. p. 287.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem. p. 292.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 296

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> OPISSO, A., *Arte decorativo*, “La Vanguardia”, Barcelona, 27 de septiembre de 1902.

<sup>67</sup> op. cit.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> Ibidem.



<sup>70</sup> LAHUERTA, J.J., *Quatre notes sobre Modernisme*, “Nexus”, núm. 11, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 18-27.

<sup>71</sup> op. cit.

<sup>72</sup> FONTBONA, F., *La Crítica d'Art Contemporània*, dentro de: *El Modernisme*, Volum IV. FONTBONA, F. (dir.), Barcelona, Edicions L'isard, 2002, pp. 254-255.

Joaquim Cabot i Rovira (1861-1951), joyero importante y patricio catalanista, llevaría desde “La Veu de Catalunya”, cuando esta todavía era un semanario (1891-98), una línea crítica conservadora y tímida ante las novedades

<sup>73</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Veu\\_de\\_Catalunya](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Veu_de_Catalunya)

La Veu de Catalunya (en español: La voz de Cataluña) fue el diario en catalán de más larga duración que se publicó en Barcelona desde el 1 de enero de 1899 hasta el 8 de enero de 1937. Se publicaban dos ediciones diarias. Sus orígenes se remontan al semanario literario y político fundado por Narcís Verdaguer, Joaquim Cabot, y Jaume Collell el 11 de enero de 1891.

<sup>74</sup> *Muerte del pintor Clapés*, “Acción Cooperatista. Órgano de la Federación Regional de Cooperativas Catalanas”, año I, núm. 7, Barcelona, 31 de diciembre de 1920, p. 2.

<sup>75</sup> FOLCH, LL., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, Barcelona, 6 de enero de 1921, p. 3.

<sup>76</sup> op. cit.

Folch describe el retrato de Manuel Dalmau Oliveres de Clapés, personaje que tenía una droguería ubicado en la Plaça Universidad de Barcelona. No obstante, también Banús tenía una droguería, esta otra se ubicaba en la calle de Jaume I. Es muy probable que Folch se haya confundido, y realmente haya visto el retrato de Dalmau en su propia droguería.

<sup>77</sup> En la investigación para este trabajo, hemos ubicado el lugar de nacimiento del droguero Salvador Banús: San Genís de Vilasar (actualmente Vilassar de Dalt), -la misma población donde nació Clapés-, a través de la magnífica casa que el comerciante se construyó en su ciudad natal, ubicada en la calle Bilbao y conocida como “Les Quatre Torres”, aún en pie.

<sup>78</sup> FOLCH, LL., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, Barcelona, 6 de enero de 1921, p. 3.

<sup>79</sup> op.cit.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> MASRIERA, A., *¡Misericordia!*, “Hispania” 2.ª época, núm. 2, Barcelona, 15 de enero de 1903. P 16

<sup>82</sup> FOLCH, LL., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, Barcelona, 6 de enero de 1921, p. 3.

<sup>83</sup> op.cit., p. 4

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> FOLCH I TORRES, J., *Necrològica*, “La Veu de Catalunya”, Barcelona, 15 de enero de 1921, p. 6.

*“Ha muerto el pintor Clapés, personalidad robusta y disgregada dentro de nuestro movimiento artístico”.*

<sup>86</sup> op.cit.

<sup>87</sup> Idem

<sup>88</sup> Ibidem

<sup>89</sup> Ibidem

<sup>90</sup> *De arte: Clapés y sus obras*, “El Noticiero Universal”, Barcelona, 17 de enero de 1921.

<sup>91</sup> op.cit.

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> *Arte y Artistas: Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 25 de febrero de 1921.

<sup>97</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82. Barcelona, 15 de julio de 1902, pp. 280-297.

<sup>98</sup> *De Arte / Exposición Clapés*, “El Noticiero”, Barcelona, 25 de octubre de 1922.

<sup>99</sup> CAPDEVILA, C., *Exposicions / Galeries Dalmau / Retrospectiva del pintor Aleix Clapés*, “La Publicitat”, Barcelona, 8 de noviembre de 1922.

<sup>100</sup> op. cit., p. 3.

*“Artista excepcional, muy combatido por unos y elogiado por otros en su tiempo, que casi siempre vivió al margen del movimiento artístico, macerado en la soledad de su recogimiento, un poco huraño por las inextinguibles inquietudes de su alma candente y por el estado de tensión constante de sus nervios”*

<sup>101</sup> Idem.

*“La embriaguez de sus arrebatos, siempre en ebullición, muy seguido lo hicieron saltar del patetismo a la teatralidad espeluznante. A pesar de todo, la obra de Clapés es la obra de un pintor de raza de entre el tumulto de la cual destacan trozos de pintura excelentes y fragmentos de una sensibilidad y una robustez admirables”.*

<sup>102</sup> [http://ca.wikipedia.org/wiki/Acci%C3%B3\\_Catalana](http://ca.wikipedia.org/wiki/Acci%C3%B3_Catalana)

<sup>103</sup> CAPDEVILA, C., *Exposicions / Galeries Dalmau / Retrospectiva del pintor Aleix Clapés*, “La Publicitat”, Barcelona, 8 de noviembre de 1922.

“La concepción de esta obra, la arquitectura del agrupamiento, es netamente clásica. Si buscamos la Planta de la composición encontraremos que las cuatro figuras principales forman un triángulo perfecto, el vértice del cual es la cabeza del Cristo y la base el cuerpo del resucitado; el eje de la composición pasa por la figura central”.

<sup>104</sup> op. cit.

“Sería necesario sólo desarrollarla siguiendo este criterio de ponderación y toda ella respiraría con un ritmo pleno de majestad”.

<sup>105</sup> Idem.

“Sin embargo al comenzar la ejecución una fiebre creciente se apodera del artista, la turbulencia de su temperamento lo subyuga, las desazones lo asaltan; la mano impotente por seguir la sobreexcitación del artista trata de una manera sumaria puntos importantes de las figuras, y busca con bárbara exaltación la expresión de los rostros; acierta la actitud del Cristo naufraga en otros espacios; las cosas de primer término quedan con cualidades indecisas.

<sup>106</sup> CAPDEVILA, C., “L’obra del pintor Clapés al museu”, “Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona”, Marzo 1933, pp. 80-81.

<sup>107</sup> BATLLE, E., *Noves adquisicions i donatius destinats al Museu d’Art Contemporani*, “Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona”, núm. 2, Julio 1931, p. 24.

<sup>108</sup> CAPDEVILA, C., “L’obra del pintor Clapés al museu”, “Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona”, Marzo 1933, pp. 80-81.

“De ahora en adelante, entonces, serán diecinueve las obras que existirán en el Museo de aquel pintor tildado de extravagante por unos y de genial por otros, poco conocido, sin embargo, por no decir nada, de las generaciones actuales”.

<sup>109</sup> op.cit., p. 82.

“Es algo arriesgado confirmale esta prerrogativa, ciertamente, no obstante, me parece de justicia atribuirle el mérito de una inquietud incesante, de una ambición tal vez desorbitada y de unas aptitudes de pintor a ratos excepcionales”.

<sup>110</sup> Idem, p. 82.

“Sentía una atracción irresistible por las superficies vastas y por las escenas patéticas y alucinantes”.

<sup>111</sup> Ibidem, p 82.

“Era un romántico y un místico que se complacía en un realismo espeluznante”.

<sup>112</sup> Ibidem, p 85.

“Es un creyente que se alucina adrede y toma la pintura como intérprete de los conflictos que su conciencia atormentada promueve en su sensibilidad de artista”.

<sup>113</sup> LAHUERTA, J. J., *Quatre notes sobre Modernisme*, “Nexus”, núm. 11, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 18-27.

<sup>114</sup> CIRICI PELLICER, A., *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona, Aymá, Editor, 1951, p. 321.

<sup>115</sup> op. cit.

<sup>116</sup> op. cit., p. 66.

<sup>117</sup> CIRICI PELLICER, A., *L’Art català Contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970, p. 21.

<sup>118</sup> RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, tomo I, Barcelona, Editorial Millà, 1951, p. 260.

<sup>119</sup> RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario Ràfols de Artistas de Catalunya, Balears y Valencia*, tomo I, Barcelona, Edicions Catalanes, S.A., 1980, p. 276.

<sup>120</sup> op.cit.

<sup>121</sup> LAHUERTA, J. J., *Quatre notes sobre Modernisme*, “Nexus”, núm. 11, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 18-27.

<sup>122</sup> DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *El Modernismo en España*, Comisaría General de Exposiciones, Casón del Buen Retiro, Madrid, octubre-diciembre de 1969.

<sup>123</sup> BASSEGODA NONELL, J., *La pintura de Alejo Clapés*, “La Prensa”, 3 de abril de 1973, p. 5.

<sup>124</sup> BASSEGODA NONELL, J., *50 aniversario de la muerte de Gaudí. Una casa, un médico y un pintor*, “La Vanguardia Española”, Barcelona, 14 de mayo de 1976.

Bassegoda tilda al pintor de “simbolista a lo Turner o Redon”.

<sup>125</sup> FONTBONA, F., *Obras del modernismo*, “Destino”, 2 de noviembre de 1974, p. 49.

<sup>126</sup> op. cit.

<sup>127</sup> Idem.

<sup>128</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926, arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>129</sup> FONTBONA, F., *La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans*, dentro de: MILIANA, J. (dir.), "El Greco: la seva revaloració pel modernisme català", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.

<sup>130</sup> COLL, I., *El Ressò de l'Impressionisme en el Cau Ferrat*, Sitges (Barcelona), Consorci del Patrimoni de Sitges, 1999.

<sup>131</sup> VELEZ, P., *Aleix Clapés, pintor singular del modernisme*, "Avui", Barcelona, 21-1-1999.

"La selección expuesta en Vilassar, donde sobresalen su autorretrato, el extraordinario retrato de Dalmau Oliveres y el de Jaume Balmes, juntamente con el opúsculo complementario donde se reúne el más grande número de datos reunidos hasta ahora sobre el artista, ha de considerarse como una primera prueba y ha de servir para animar a seguir adelante en el estudio del artista, de tal manera que podamos disfrutar no solo de una merecida exposición antológica, sino también de un libro monográfico".

<sup>132</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, A. Clapés (1846-1920), *Catàleg Exposició Modernista*, Vilassar de Dalt (Barcelona), diciembre 1998-enero 1999.

"En un momento se creyó que fue Aleix Clapés quien decoraría el vestíbulo y el patio de la Casa Milà, popularmente conocida con el nombre de la Pedrera, pero no fue así, ya que las pinturas fueron encargadas por Iu Pascual i Rodés (1883-1949). De todas maneras, casi todo mundo está de acuerdo que si bien el mérito es de Iu Pascual, Aleix Clapés tuvo algo que ver ahí".

<sup>133</sup> FONTBONA, F., *La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans*, dentro de: MILIANA, J. (dir.), "El Greco: la seva revaloració pel modernisme català", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999. p. 49.

<sup>134</sup> op. cit. p. 199

"una personal facción del simbolismo con poca relación con los diferentes grupos pictóricos de la Catalunya modernista".

<sup>135</sup> Idem, p. 199. (trad. del catalán por el sustentante).

<sup>136</sup> COLL, I., *El Ressò de l'Impressionisme en el Cau Ferrat*, Sitges (Barcelona), Consorci del Patrimoni de Sitges, 1999. p 41.

<sup>137</sup> op.cit.

"fue un artista excepcional, muy combatido por unos y, en cambio, elogiado por otros, pero que casi siempre vivió al margen del movimiento artístico, macerado en la soledad de su recogimiento".

El excelente texto de Coll se empaña con la copia que hace de algunas palabras de Capdevila (CAPDEVILA, C., *Exposicions / Galeries Dalmau / Retrospectiva del pintor Aleix Clapés*, "La Publicitat", 8 de noviembre de 1922):

"artista excepcional, molt combatut per uns i elogiat per altres al seu temps, però que gairebé sempre va viure al marge del moviment artístic, macerat en la solitud del seu recolliment una mica esquerp per les inextingibles inquietuds de la seva ànima roent i per la tivantor constant dels seus nervis".

<sup>138</sup> COLL, I., *El Ressò de l'Impressionisme en el Cau Ferrat*, Sitges (Barcelona), Consorci del Patrimoni de Sitges, 1999. p 41.

"verdaderamente personal, ya que refleja el temperamento artístico del autor unido a una fuerte imaginación poética. En él, se demuestra cómo eran de profundos e intensos los sentimientos en este pintor".

<sup>139</sup> op.cit. "conseguida con una ejecución holgada y enérgica".

<sup>140</sup> TRENC, E., *L'Art Simbolista a Catalunya*, dentro del catálogo de la exposición: *Simbolisme a Catalunya*, Serveis de Cultura de l'Ajuntament de Sabadell (Barcelona), Museu d'Art de Sabadell, 1983.

<sup>141</sup> TRENC, E., *A l'entorn del Simbolisme*, dentro de: *El Modernisme, Volum III, pintura i dibuix*, FONTBONA, F. (dir), Barcelona, Edicions L'isard, 2002, pp. 53-54.

<sup>142</sup> op. cit. p. 53.

"Parece ser que, según Ràfols, fue discípulo de Eugène Carrière en París".

<sup>143</sup> Idem.

"El Verdaguer que rompe con la burguesía catalana, que busca nuevas formas de vida, que se aproxima a las ideas evangélicas, franciscanas de pobreza y que, además, intenta practicarlas acercándose a los desposeídos y marginados, el Gaudí viejo que vive de forma ascética en su templo de la Sagrada Familia, que el nombra de forma reveladora la 'Catedral de los Pobres', y que se dedica a actividades de mendigante para la Sagrada Familia, tienen en Clapés un hermano espiritual, tal vez no tan genial como ellos".

<sup>144</sup> Ibidem, pp. 53-54.

"¿Cómo, sin embargo, la sociedad burguesa catalana de la época, los mercaderes del templo, podían aceptar un arte tan evangélico, a la vez idealista y moralista, que denunciaba de forma abrumadora la ambición, el orgullo, la rapacidad de los poderosos y les daba, de forma trágica y turbadora, unos

---

*ejemplos de caridad cristiana? Estoy convencido que esta es la razón del rechazo y el silencio que ha padecido Clapés hasta ahora.*"

<sup>145</sup> GRAS VALERO, I., *El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura*, "Tesis en Xarxa", Universitat de Barcelona, 2009, p. 382.

<sup>146</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, "Hispania", Barcelona, 15 de julio de 1902, p. 287.

<sup>147</sup> GRAS VALERO, I., *El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura*, "Tesis en Xarxa", Universitat de Barcelona, 2009, p. 382.

## Capítulo 3

### *Aleix Clapés, pintor*

#### **1 La pintura de caballete de Aleix Clapés**

*A Catalunya ningú ha portat la fuga romàntica a un extrem semblant*<sup>1</sup>

Frederic Rahola forma parte de una larga lista de críticos que se resistieron a aprehender a Clapés dentro de alguna corriente artística o de un estilo determinado; como ya se ha mencionado, una reacción bastante habitual ante su obra: La escasa teoría que ha gravitado en torno a él, le ha otorgado un puesto de epígono, confinándolo a una región ambigua e inclasificable.

Si bien es incuestionable su insólita personalidad artística, también es verdad que Clapés es ‘producto’ de unas influencias concretas. Rahola niega al pintor el calificativo de ‘moderno’ y le atribuye, -como tantos otros comentaristas- el de ‘único’. Por otro lado, una señal de aprecio por su trabajo, ya que el adjetivo de ‘moderno’ o ‘modernista’ en aquella época, llevaba implícita una connotación despectiva:<sup>2</sup>

*“Nada tiene de moderno, por lo mismo que es un artista eminentemente subjetivo”.*<sup>3</sup>

Paradójicamente, esa misma característica tan propia de Clapés, su acendrado individualismo plástico, es la que nos conduce al Romanticismo, cuyo aliento primordial es, precisamente, el desarrollo de la subjetividad. De hecho, las corrientes y tendencias artísticas surgidas en las últimas décadas del siglo XIX: Impresionismo, Decadentismo, Simbolismo, Wagnerismo o Modernismo, son expresiones artísticas de naturaleza romántica, es decir que en la oposición tradicional clásico-romántico se ubican en este último polo;<sup>4</sup> pero también, son derivaciones y evoluciones del Romanticismo entendido como estilo artístico propio del siglo XIX.

Ubicar a Clapés como artista romántico sólo resuelve parcialmente el problema de la clasificación del conjunto de su obra, si consideramos el amplio espectro de sentidos y significados que puede contener la palabra ‘romántico’. Sin embargo, esa ubicación nos aproxima a su entidad artística básica, a comprender su vocación ‘modernista’ y revolucionaria y su actitud de defensor de ideales.

El espíritu romántico de Clapés, integra como es lógico, las cualidades comunes a todo artista romántico, todas ellas a su vez vertebradoras de espirales de causas y efectos: imaginación, pasión, supremacía del genio creador, concepción del artista como “demiurgo”, culto al ‘yo’, aprecio al subjetivismo e individualismo absoluto, interés en lo único, sentimiento e intuición prevaleciendo sobre razón y método; afán de ruptura con la tradición clasicista, valoración de lo diferente frente a lo común, de la originalidad que se opone a los cánones, de la creatividad contra la imitación de lo antiguo; tendencia al infinito y al misticismo, concepción del destino humano bajo una perspectiva trágica y pesimista, fusión del amor con la muerte, exaltación de la sensibilidad, etc.<sup>5</sup>

Dejemos nuevamente a F. (Rahola), describir el trabajo de Clapés, para confirmar las obvias analogías entre el ‘espíritu romántico’ y la obra clapesiana:

*Posee el sentimiento de lo grandioso y de lo horrible, pero a veces nos sorprende con rasgos de suprema delicadeza e imágenes rebosantes de misticismo.*<sup>6</sup> O bien: *Nada*

*tiene de moderno, por lo mismo que es un artista eminentemente subjetivo.*<sup>7</sup> Y aún: *ostentando siempre su fuerza imaginativa y su temperamento profundamente idealista.*<sup>8</sup>

Clapés cumple también la tradición del romanticismo pictórico en la que prevalece el gusto por la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfectamente concluida y cerrada.<sup>9</sup> Vale la pena retornar a F., para confirmar la conexión formal entre la obra de Clapés y la tradición romántica aludida:

*“Clapés ha prodigado en su interior (del palacio Güell) las habilidades de su pincel, poco dispuesto a acabar las cosas, vago e indeciso en los detalles, enamorado de las grandes manchas de color”.*<sup>10</sup>

El romanticismo en la pintura significa también fuertes contrastes de luz y sombra (claroscuro); preponderancia del color sobre el dibujo, que asume un papel secundario; impetuosidad de la pincelada, que se torna manifiesta, arrebatada. Las texturas son densas y las composiciones llegan a veces a tener apariencia de esbozo.<sup>11</sup> Características que se cumplen perfectamente en la obra de nuestro pintor. Clapés, como el máximo pintor romántico francés, Eugène Delacroix, se coloca en la tradición de Rubens, tan admirado por nuestro artista.<sup>12</sup> Así pues, el artista catalán construye habitualmente el espacio y las formas mediante el color y no mediante la línea, como ocurre con los “nazarenos”, la corriente que promovía el director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Claudi Lorenzale, fundamental en la formación de nuestro personaje. En Clapés, el color es el medio de expresión del movimiento y de la emoción, los contornos no limitan el color.

Asimismo, los pintores románticos fueron influidos mayoritariamente por pintores barrocos.<sup>13</sup> No es por ello casual que F. relacione la pintura de Clapés con el misticismo de Zurbarán:

*“Cuando quiere reflejar el sentimiento religioso, rebosa el paroxismo místico de Zurbarán”.*<sup>14</sup>

El bueno de Clapés es punto menos que Ribera para los zolistas de la paleta

La teoría en torno al trabajo de Aleix Clapés describe su obra con adjetivos siempre relacionados con su originalidad extrema sin haberse llegado nunca a un consenso sobre su clasificación. Efectivamente, el trabajo de Clapés es absolutamente subjetivo y distinto al de los artistas de su contexto. No obstante, aún cuando nuestro personaje se resistió a abrazar alguna tendencia determinada, su obra refleja lógicamente unas influencias.

Con el fin de descubrir las ideas estéticas que poblaban la mentalidad de Clapés, es menester volver al punto de partida, cuando Clapés expone por primera vez en Barcelona y lo hace con su cuadro “El Peó” en el Salón Parés, entre diciembre de 1886 y enero de 1887. Precisamente en aquella época, Clapés intentaba abrirse paso en Barcelona, después de un primer periodo como pintor y maestro de éxito en Reus, una ciudad menos competitiva y por ello menos propicia para significar el escenario de sus ambiciones y alcances. “El Peó” es un reflejo de la conexión del pintor con el dolor humano, que puede indicar profundas afinidades e identificaciones. Pero esta obra, que según cuenta la leyenda familiar, fue vendida en París a León Trotsky en 1920, es también el testimonio de la relación de Clapés con ciertos círculos intelectuales vanguardistas de la Barcelona del periodo. Uno de los comentarios que se hicieron en

torno a “El Peó”, en donde la decadencia, la vejez y el sufrimiento se manifiestan, consistió en considerar la obra como posible ilustración del “Germinal” de Émile Zola.<sup>15</sup> Esta relación sin embargo no siempre se comentaba encomiásticamente. En diciembre de 1887, la Sala Parés organizaba una exposición en la que Joan Brull presentaría la obra “A la vora del foc”. Luis Alfonso, el crítico de “La Dinastía”, desdeñaba el trabajo de Brull agresivamente; lo consideraba “*sórdido, sucio, pintado con tintas terrosas y con esos trazos parduzcos y groseros que a los ‘zolistas’ de la paleta tanto agradan y para los cuales el bueno de Clapés es punto menos que Ribera*”.<sup>16</sup> Dos años más tarde, en 1889, el crítico de “La Ilustración”, Antonio García Llansó, señalaba la escuela romana, por la que pasaban los pintores españoles pensionados, como el origen de esa nueva y “sórdida”, manera de pintar, a la que García denominaba “falsa, ingrata y terrosa”.<sup>17</sup>

He aquí algunas pistas. “El peó” es considerado por algunos críticos como ‘zalista’ y los cuadros de Clapés están bien considerados por sus seguidores, ‘los zolistas’. Estos comentarios expresan que Clapés, en la segunda mitad de la década de los ochenta del siglo XIX, está próximo a las ideas del ‘Naturalismo’, aquella búsqueda de la verdad más objetiva, sea esta sublime o vulgar, que concibe al hombre ineludiblemente marcado y determinado por su herencia genética y por su medio, pero que sin embargo persigue incidir en la regeneración de la sociedad: “(Clapés) *procura influir con sus obras en el mejoramiento de las miserias sociales*”, apuntaba “Lucas”, el corresponsal de Barcelona en las páginas del “Diario Oficial de avisos de Madrid”<sup>18</sup> refiriéndose precisamente a “El Peó”. Justamente sólo cuatro años antes de la irrupción de Clapés en el ambiente artístico barcelonés, Narcís Oller publicaba “La Papallona” (1882), una obra que fue recibida por algunos, como la “primera novela naturalista catalana”.<sup>19</sup>

La biografía y la personalidad de Clapés, lo impulsan a convertirse en portavoz de los desprotegidos y los desheredados,<sup>20</sup> pero no sólo. También el contexto cultural lo influye. Así pues el anciano minero que Clapés representa en el famoso cuadro, se mueve con la dificultad correspondiente a su desgaste físico y a su edad. Torturada la expresión facial, doblada la espalda, sórdida la galería desde la que parece emerger.<sup>21</sup>

Las opiniones encontradas, el debate en torno a la obra de Clapés, manifiestan el carácter nunca visto de sus pinturas, pero también las contradicciones en la base conceptual de su obra. Al tiempo que expone “El peó” en la galería mencionada, también presenta “El mendigo”, uno de los personajes que Clapés pintaba insistentemente durante su primer periodo barcelonés, cuyo aspecto estaba a medio camino de los ermitaños extasiados y los mendigos andrajosos. Si el Naturalismo se aferra a la más objetiva realidad, Clapés, inaprensible como siempre, mezcla sus convicciones y expone al mismo tiempo el mundo ‘naturalista’ de la realidad y el mundo ‘idealista’ del místico.

En abril de 1887, un crítico menos complaciente con la modernidad que Clapés representaba, comentaba el “*fraile en actitud y expresión de arrobamiento*”, debido a nuestro artista y que ocupaba el lugar preponderante del Salón Parés. En esa crítica, el estilo característico de Clapés, difuminado y nebuloso, era considerado como ‘dibujo inseguro’ y la expresión extasiada del personaje, como exceso dramático.<sup>22</sup> Tampoco Luis Alfonso, el crítico de arte de “La Dinastía”, uno de los más frontales opositores al estilo de Clapés, y en general a las propuestas ‘modernas’, consideraba válido aquello que denominaba “rarezas”. En un comentario sobre el cuadro que Clapés exponía, Luis Alfonso especifica que el cuadro expuesto en la Sala Parés representaba a “San Francisco de Asís”, del cual alababa “sus soberbias notas de color y las soberbias notas que hay en el claroscuro”, pero establecía que esos méritos “no pueden redimir al cuadro, del pecado original de rareza voluntaria”.<sup>23</sup>

Aunque Luis Alfonso pareciera ignorarlo, el despliegue de recursos compositivos y técnicos que Clapés desarrolla en sus obras está encaminado a impactar el ánimo del espectador, promoviendo emociones intensas. Se trata de un trabajo que elude el empleo de la razón y que conecta con el espectador en un plano que, de la misma forma, va más allá de la razón. Una prueba de ello la ofrecen los numerosos retratos que conocemos pintados por Clapés. En su gran mayoría los fondos no son más que nebulosidad, indefinición, al igual que los contornos; consiguiendo efectos de fantasmagoría, ensueño o visión onírica. No obstante las magníficas dotes de Clapés como reproductor de la realidad, -de ahí su éxito como retratista-, su representación de la misma, no es nunca literal. Sus cuadros presentan pues, el tipo de conexiones que Clapés establece con la realidad, siempre sublimada y vista a través de una lente trágica, otra más de las características generales de su obra. La manera en que Clapés concebía sus puestas en escena: oscuras, nocturnas, en las que los colores son capaces de chirriar y los personajes representados están siempre al límite, es deudora de la teoría del arte total wagneriana.

L'apòstol més fervent de l'Escola impresionista que tenim a Catalunya

Unos meses más tarde, en agosto de 1887, Carlos Pirozzini, crítico de arte de “La Renaixença” se refiere al trabajo de Clapés representado por otros dos cuadros expuestos en la “Galería Parés” que el mismo crítico denomina “Testa y torso de un pobre viejo” y “Retrato de señora”. Pirozzini defiende de ellos su ‘vigor *naturalista*’ que “lo mismo impresiona hondamente con sus efectos de dolor y sensaciones de tristeza que con su elegancia, distinción y hermosura”.<sup>24</sup>

Mientras que Luis Alfonso, fiel a su línea, deplora las mismas obras que Pirozzini elogia. Cuando L. A. comenta el cuadro que él denomina “Monje”; expresa que “se trata de uno de aquellos personajes demacrados, con los que el artista pretende recordar a Ribera”. El crítico indica que “se trata de ‘un hermano gemelo’ aunque, ‘más exagerado’, de aquel que Clapés envió a la Exposición Nacional de Madrid, aconsejado por sus amigos”. El cuadro en cuestión, -según indica el autor del texto-, “acabó en el sitio más alto de la *sala de los inocentes* y fue mencionado en la prensa sólo en tono burlón”. L. A. aclara finalmente, que su intención al escribir esta anécdota tenía como objetivo conseguir que el pintor desatendiera el consejo de sus ‘torpes amigos’.<sup>25</sup>

Las notas de Luis Alfonso de diciembre de 1886 y de agosto de 1887, aluden a un grupo de seguidores de Clapés, a los que el crítico llama “zolistas” y a un grupo de amigos que “mal aconsejaban” al pintor. No sería por ello inadecuado ubicar a Clapés en un ambiente intelectual proclive a las nuevas tendencias. “Otro” Clapés distinto al aislado y adusto que pretendió la historiografía.<sup>26</sup> En una de sus notas ya citadas, Lucas, el corresponsal del “Diario oficial de avisos de Madrid” apuntaba: “Le conocimos hace tiempo en casa del malogrado Bartrina, quien le consideraba mucho y tenía grandes esperanzas en su talento”.<sup>27</sup> Un detalle que refuerza una nueva visión de Clapés, como parte integrante y apreciada de un grupo.

Volviendo a la muestra de la Sala Parés de agosto de 1887, es esclarecedora la opinión del crítico de “La Vanguardia”, quien consideraba a Clapés como ‘víctima’ del Impresionismo:

*“a consecuencia de su amor a la escuela impresionista y también seguramente de sus aspiraciones a la originalidad, hace que sus cuadros resulten muy duros y poco simpáticos”.*<sup>28</sup>



“Muy duros y poco simpáticos” era la calificación que José Lázaro Galdiano de “La Vanguardia” otorgaba a los cuadros de Clapés y, según él, esa dureza y poca simpatía era producto del amor del pintor a la escuela impresionista y a sus aspiraciones a la originalidad. Luego de ciento veinticinco años de la exposición del verano de 1887 en la Sala Parés, podemos ampliar si cabe, las razones que hacían esos cuadros “muy duros y poco simpáticos”; porque, después de todo, es evidente que las razones no eran tan simples.

Alex Clapés adoptaba y asimilaba para su obra las corrientes artísticas relacionadas con el llamado “espíritu romántico”. Una conclusión que en su fondo expresa apenas nada, pues no había en la época ninguna tendencia ‘moderna’ que no estuviera reñida con el clasicismo y la academia. Por razones descriptivas sin embargo, es productivo señalar cómo Clapés se relacionaba con algunas tendencias.

El Wagnerismo le ofrecía licencias para plasmar la realidad de manera distorsionada y abstracta, con el fin de potenciar la carga dramática de sus obras; un expresionismo personal que para algunos historiadores representa un preámbulo involuntario del Expresionismo como escuela;<sup>29</sup> ese derroche de pasión que Clapés traslada a sus telas que manifiestan sus facultades para la transmisión de sentimientos, sin reparar en hipérboles y deformaciones que ha llegado a calificarse de ‘manierismo’.<sup>30</sup> Del Naturalismo o “zolisismo”, Clapés recoge la oportunidad que le aporta esta corriente para reflejar la realidad tan cruda o violentamente como ésta fuera captada por el artista, sin importar que con ello transgrediera unos valores estéticos establecidos. La obra del artista catalán presenta asimismo una gran afinidad con el Idealismo, relacionado con el misticismo de sus personajes en éxtasis, trascendiendo los límites estrictos de la pintura religiosa tradicional; un enlace directo con el Simbolismo y el Decadentismo, entendiendo dicha relación como mera pulsión. De ello hablaremos con más detalle en párrafos siguientes. El tratamiento terroso del colorido en la obra de Clapés, fue aprehendido por el pintor en su paso formativo por Roma, que no hemos podido datar con exactitud. El otro ‘ismo’ tiene que ver con el estilo de la pincelada y el tratamiento de la luz, que rehuía la definición precisa del objeto representado e intentaba mostrarlo tal como fuese captado por la retina. Así pues, Pirozzini, en “La Renaixença” hablaba de Clapés como del “*l’apòstol més fervent de l’Escola impresionista que tenim a Catalunya*”.<sup>31</sup> La misma nota exalta la capacidad del artista para conseguir efectos de dolor y sensaciones de tristeza, que podían captarse en la “*testa y torso del pobre viejo*”, óleo que como ya se ha dicho, se encontraba expuesto en la “Galería Parés”.

El Impresionismo no estaba pues, lejano al excéntrico trabajo de Clapés, que más que impresionista, aplicaba la técnica “del borrón”, contrarreformista. Todo un repertorio de influencias variadas y opuestas, era mezclado por el artista obteniendo obras que por “poco simpáticas”, le impedían la creación de una escuela o, por lo menos, la conformación de un grupo de discípulos. Más adelante añadiremos algunas influencias más, que manifiestan estos cuadros y cómo fueron consideradas esas influencias por la crítica de la época, aunque estas otras, no tengan nada que ver con las tendencias del momento. Mientras tanto, es importante enfatizar que la valoración positiva de Pirozzini sobre la obra de Clapés, no era retórica. Uno de los cuadros del artista que ingresaron en los fondos del MNAC, procedió del legado de Pirozzini y se trata precisamente de “*Home vell*”, uno de los ‘monjes’ contemplativos que en los años previos a la Exposición Universal de Barcelona, obsesionaban a Clapés.<sup>32</sup> Por todo ello no resultaría extraño que uno de los “amigos” del pintor, que con tanto desdén mencionaba Luis Alfonso, fuera el crítico de la Renaixença.

El Gaudí vell que viu de forma ascètica te en Clapés un germà espiritual

Aún cuando las obras “Èxtasi de Sant Francesc”, “Home vell” y “Èxtasi!” no puedan confirmarse como las obras expuestas por Clapés en la Sala Parés entre 1886 y 1887, por la carencia de datación de las mismas, o bien por la ausencia de ilustraciones en las notas aludidas, las obras mencionadas sirven de ejemplo del tipo de trabajo que nuestro artista desarrollaba: El personaje único de cada una de estas tres obras, puede ser un santo, un fraile, un ermitaño o simplemente un anciano que viste con pobres atuendos. Su apariencia desmejorada y huesuda, se reviste de misticismo debido a su estado contemplativo. Dirige su mirada al cielo y está aureolado por una luz que se difunde en dramático claroscuro sobre la figura, con lo que Clapés demuestra su admiración por los pintores tenebristas. Un hecho que además de ser evidente, fue comentado por la crítica de la época, en la que los trabajos de Clapés eran comparados repetidamente con los de Zurbarán, los del Españoleto o los de Caravaggio. “Lucas”, seudónimo del corresponsal en Barcelona del “Diario oficial de avisos de Madrid”, por ejemplo, en su sección de “Noticias de Barcelona” señala el interés de Clapés en Ribera y los grandes maestros de la escuela española, quienes, según él, influían el trabajo del pintor.<sup>33</sup> Unos años más tarde, en 1892, Frederic Rahola, desde “La Vanguardia”, insistía en las comparaciones de Clapés con los maestros del barroco: “Cuando quiere mostrar el sentimiento religioso, consigue llegar al paroxismo místico de Zurbarán”,<sup>34</sup> afirmaba.

Por otra parte, ya desde las primeras obras de Clapés, los expertos repararon en la inspiración que para éste significaba la producción pictórica del Greco, una inspiración que ocasionó un llamado de atención para Clapés de parte de uno de sus comentaristas. Nuevamente Luis Alfonso, el crítico de “La Dinastía”, recomendaba al pintor catalán que desplegara su carrera artística en forma opuesta al pintor cretense quien: “*ansioso y ganoso de adquirir originalidad a toda costa, acabó por dar en extravagancias y locuras, según nadie ignora.*”<sup>35</sup> Por lo visto un cierto sector de la crítica conservadora de la época otorgaba una pobre valoración al Greco.

Tal como más adelante detallaremos, Clapés se sirvió de la fotografía para obtener imágenes que después utilizaría como pauta en sus representaciones pictóricas. En el Arxiu Clapés, se conserva una serie de negativos en placas de cristal, captados hacia 1886, en las que un modelo posa con túnica y manto drapeados. La obra “Home vell”, ya mencionada, presenta los pliegues de la ropa del modelo, tal como aparece en una de las fotografías, en donde también se muestra un báculo que a su vez está representado en el cuadro.

No puede pasarse por alto la transformación que Clapés hace del rostro del modelo de la fotografía en el cuadro “Home Vell”. Mientras el modelo es un joven apuesto, el asceta es un anciano.

El Gaudí obsesionado por el pecado y la penitencia, que se complace en la ley del castigo, es parangón de Clapés. Mientras Gaudí en sus arquitecturas “castiga la materia tentadora”,<sup>36</sup> Clapés, se recrea en la representación de los ascetas que con ayunos, flagelos y cilicios refrenan sus cuerpos pecadores. En el fondo de ambas producciones plásticas, subyace un mismo concepto afin a la ortodoxia católica. Eliseu Trenc no sólo ubica a Gaudí y a Clapés en una misma línea conceptual, sino que en esta línea también incluye a Jacint Verdaguer.

*“(Clapés) a parer meu, pertany al mateix món espiritual, místic i èpic, que Verdaguer i Gaudí. (...) és en l’art religiós on Clapés mostra realment el seu parentesc espiritual (...) El Verdaguer que trenca amb la burgesia catalana, que recerca noves formes de vida, que s’acosta a les idees evangèliques, franciscanes de pobresa i que, a més a més, intenta de practicar-les acostant-se als desposseïts i marginats, el Gaudí vell que viu de*

*forma ascètica en el seu temple de la Sagrada Família, que ell anomena de forma reveladora la 'Catedral dels Pobres', i que es dedica a activitats de mendicant per a la Sagrada Família, tenen en Clapés un germà espiritual, potser no tan genial com ells. Tanmateix, la seva pintura posseeix unes indubtables força i qualitat, que encara no se li han reconegut.*"<sup>37</sup>

Mientras que el tratamiento de las composiciones que hizo y hace recordar a aquellos santos mártires o ascéticos del Greco, de Zurbarán y del Españoleto: San Jerónimo, San Andrés o San Serapio, no son sólo una temática para que nuestro pintor recree unas versiones 'a la moda', son la pauta que Clapés sigue fielmente.



Aleix Clapés. Pag. Izq.: Modelo caracterizado con túnica, manto y báculo. Negativo en placa de cristal. Arxiu Clapés. (C. 1886) Der.: *"Home Vell"*, Óleo sobre tela. Firmado y no datado. 85,5 x 64,5. MNAC/MAM. Legado de Carlos Pirozzini Martí, 1945. (C. 1886)

Nos sobrecoge a veces como si fuera a pronunciar palabras reveladoras

Vale la pena señalar las relaciones cercanas de Clapés con el decorativismo decadente y así lo haremos en otra sección de este estudio. Por el momento, sólo apuntaremos la valoración de los objetos antiguos y su impacto en la modernidad, por su cualidad anacrónica; un concepto tradicionalmente asociado con el Decadentismo: "La belleza que brota de las cosas del pasado es la más antigua y la más moderna".<sup>38</sup>

Luego del análisis minucioso de la crítica a las primeras obras de Clapés expuestas en Barcelona, que hemos comentado en párrafos anteriores, llama la atención que esos mismos trabajos no hayan provocado comentarios en torno a su relación con el Simbolismo y el Decadentismo, debido a su franca, temprana y seguramente accidental relación con esas corrientes, que para entonces representaban una novedad en París.

Con respecto al Simbolismo, cabe mencionar que su nombre y su carácter fueron fijados el 18 de septiembre de 1886, por Jean Moréas, en un artículo publicado en el suplemento literario de "Le Figaro". Michael Gibson explica que el sentimiento de la

decadencia, de la depresión, es característico del espíritu simbolista. El simbolismo se opone a lo “real”, determinado y delimitado por la época, a lo dado y a lo profano, para crear un mundo en relación dialéctica con un modelo religioso, visionario o poético. La peculiaridad del símbolo consiste en significar lo que está ausente, lo “trascendente”, lo que está “fuera del mundo”.<sup>39</sup> El Simbolismo responde a la inquietud de algunos jóvenes que deseaban romper con el materialismo de la vida y de la sociedad; que les permitiera obtener la sensación de lo misterioso, de lo raro, de lo profundo y de lo indecible.<sup>40</sup> Pretende “conectar con el arte o la literatura, el mundo trascendente y el mundo en que vivimos”.

*“En Cataluña existió una vinculación íntima entre Modernisme y Simbolismo, tan es así, que cuando Soler i Miquel define el Modernisme, su definición es válida también para el Simbolismo: ‘inquietud anhelante que se recrea y bucea en la soledad y en el misterio; por lo ungido de aquella Naturaleza que parece trémula y balbuciente, que nos sobrecoge a veces como si fuera a pronunciar palabras reveladoras’”.*<sup>41</sup>

Lo mismo ocurre con la definición de Rusiñol:

*“que estimi més la idea mare, la idea que apunta en els núvols del cervell, que l’execució ampul·losa; que senti la intimitat de les coses, no la presència; del color, les vibracions; del dibuix, el caràcter; de la composició, la nota vibrant i sentida; i de tot, l’essència misteriosa”.*<sup>42</sup>

El arte y la literatura derivados del pensamiento finisecular opuesto al positivismo, al materialismo, a la industrialización, a los nuevos sistemas de mercado, a la despersonalización propia de los habitantes de las grandes ciudades fabriles, es por lo general, una producción asociada a la melancolía, al pesimismo, al hastío, al escepticismo y a la angustiada insatisfacción; actitudes que respondían a las tensiones que se originaban por los significativos cambios en los sistemas sociales, económicos, políticos e ideológicos del momento. Raimon Casellas lo explica refiriéndose al trabajo pictórico de Eugène Carrière:

*“En parte alguna como en estas grandes capitales se notan mejor estos síntomas de incertidumbre y desasosiego que, á veces vagos, á veces bien distintos, asoman con frecuencia á la superficie del cuerpo social, no bien seguro de su estabilidad y dirección”.*<sup>43</sup>

El Simbolismo local se popularizó en 1893. Año crucial para el Modernisme. En ese momento, el término Modernisme deviene en designación de un movimiento artístico y literario dirigido por Rusiñol y Casellas. El grupo encabezado por ambos, refleja una fuerte influencia del simbolismo literario y del simbolismo plástico de Puvis de Chavannes, Eugène Carrière y del Prerrafaelismo. El modernismo se confundía entonces con “esteticismo simbolista prerrafaelista decadente”.<sup>44</sup> Precisamente en 1893, un año después de la finalización de los murales clapesianos del palacio Güell, se representaba “La Intrusa” de Maeterlinck en Sitges (Barcelona), hecho que históricamente ha oficializado la irrupción del Decadentismo en Cataluña. La sola palabra produce tensión en los pudorosos historiadores tradicionales.

Nuestro pintor, por lo tanto, antecede el vilipendiado Decadentismo catalán del período. Irene Gras, ha argumentado el por qué de la desafortunada teorización del Decadentismo en Catalunya.

*“El paper que desenvolupa el decadentisme dins del modernisme, però, és dual. I així, més enllà de constituir un corrent cultural, aquest primer formaria part d’un joc de polaritats establert en el sí del moviment, com a conseqüència de la tensió sorgida arran de la lluita entre una actitud vitalista i una altra de decadent. Malgrat que tots dos posicionaments comparteixen un afany alternatiu envers els valors dominants de la societat burgesa, és indubtable que el to preponderant en el modernisme va ser el regeneracionista-vitalista-nietzscheà, un dels motius pels quals a nivell historiogràfic sovint ha estat qüestionada l’existència del decadentisme a Catalunya”.*<sup>45</sup>

Como puede inferirse, no es fácil adjudicar a uno u otro trabajo el título de simbolista, porque está relacionado estrechamente con apreciaciones subjetivas. La explicitud simbolista de las obras de Clapés sin embargo, supera cualquier vacilación.

No obstante, el subjetivismo artístico de Clapés no es reconocido por la crítica especializada ni por la historiografía, como plenamente simbolista, aunque algunos de los historiadores lo relacionen tangencialmente con el Simbolismo o le reconozcan un carácter de precursor.<sup>46</sup>

Independientemente de que introduzcamos o no a Clapés en la nómina del Simbolismo catalán, sus monjes tenebrosos están más próximos al Simbolismo que a la pintura religiosa ortodoxa. No está de más, recordar aquí, la importancia que revistió el cuadro “La Plegaria” del Palau Güell, presentado en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, correspondiente al año 1894, para el ideal de modernización plástica local, perseguido por Casellas.

En las siempre fugaces y sumarias menciones de Aleix Clapés dentro de la historiografía tradicional, -a partir de unas líneas biográficas esbozadas por Ràfols-<sup>47</sup>, se le ha atribuido el papel de alumno del maestro simbolista francés Eugène Carrière, por la similitud formal de los trabajos de ambos: Los dos pintores trabajaron sus figuras con una excesiva difuminación en los contornos, vaporosidad y evanescencia.

Sin embargo, en las primeras obras destacadas del pintor catalán, previas a su colaboración con Gaudí, no puede decirse que éstas tengan una influencia directa del pintor francés. Primeramente, porque no existe prueba documental alguna de la supuesta formación de Clapés en la academia de Carrière, ni en la hemerografía de la época, ni en el archivo que se conserva propiedad del pintor.

En segundo lugar, es importante señalar que Carrière intervino en la “Société de la Palette”, dirigida por el pintor Henri Gervex y ubicada en el Bvd. De Clichy de París; pero sólo a partir de finales de la década de los ochenta. Esta participación y la de Puvis de Chavannes, eran prácticamente “de nombre”, tenían el propósito de contribuir al prestigio de la academia, dado que los mencionados pintores simbolistas no se presentaban a corregir los trabajos de los alumnos.<sup>48</sup> Carrière fundaría muy posteriormente su propia academia, en 1899.<sup>49</sup>

Cualquier relación formal entre los primeros trabajos “impresionistas” de Clapés y la obra de Carrière, señala sobre todo que los dos captaron y representaron una de las tendencias pictóricas del momento. Un hecho por demás extraordinario, debido a la temprana asimilación de Clapés de esas tendencias, colocado como estaba, en la periferia artística europea. La influencia directa de Carrière sobre el trabajo de Clapés pudo haberse iniciado a través de la crítica favorable al pintor simbolista francés, que Raimon Casellas publicara en “La Vanguardia”, diario de Barcelona, desde los primeros meses de 1893.<sup>50</sup> En uno de ellos, monográfico, se intercalaban dibujos que reproducían obras de Carrière.<sup>51 52 53 54</sup>

## Expresión de mística ternura

Las obvias referencias a un mundo trascendente, alterno a la realidad material, que presentan los cuadros de mendigos de Clapés, anteceden directamente en el contexto local a otro tipo de personajes contemplativos cuyo tratamiento compositivo y colorista se aviene más al patrón simbolista consensuado. Nos referimos a la serie de telas en las que Rusiñol representa a un novicio en distintas escenas, realizadas hacia el año 1897, diez años después de que Clapés incursionara en la Sala Parés. Aunque formalmente ambos ciclos no se relacionen, puesto que el punzante dramatismo clapesiano, al que contribuyen las influencias del Greco y el claroscuro, están ausentes de ‘los novicios’, hay una relación temática que se potencia en los títulos adjudicados por Rusiñol a algunos cuadros de la serie: “Paroxismo de un novicio” o “Éxtasis”. Aún cuando la influencia de los pintores del barroco español sea tan perceptible en los místicos de Clapés y que estos, a su vez, se alejen formalmente de la inquietante serenidad de los místicos de Rusiñol; Arsène Alexandre, crítico del diario francés “Le Figaro”, veía en Rusiñol influencias de Murillo y de Zurbarán;<sup>55</sup> lo que significa que hay entre ciertas obras de Clapés y ciertas obras de Rusiñol una relación tangencial que manifiesta unas afinidades ideológicas que nos conducen de nueva cuenta a Raimon Casellas, a su ideal de modernidad y al Simbolismo. No resulta ocioso añadir que el retrato de Lacordaire, pintado por Chassériau en 1840 fue un antecedente directo de los novicios de Rusiñol y que Chassériau el pintor romántico que inspiró al modernista en la serie mencionada, fue también motivo de inspiración de pintores simbolistas como Moreau o Puvis de Chavannes.

En Clapés, la tenebrosidad decadente y el tenebrismo no son un simple juego de palabras. La experiencia visionaria del místico, uno de los grandes temas de la pintura de la Contrarreforma, fue abordado por nuestro personaje haciendo uso de las técnicas de los pintores del Siglo de Oro, entre ellas la del ‘borrón’, “la necesidad de *otro* estilo pictórico, capaz de transmitir la alteridad de lo lejano, de lo inefable, de lo confuso, o sea, de lo sagrado”.<sup>56</sup>

No obstante, la principal influencia de nuestro pintor para la representación de santos extasiados, es la que significa la obra de José de Ribera, “El Españolito”, que representaba escenas de visiones místicas sin incluir en ellas las visiones, exponiendo únicamente la figura del santo que las experimenta. Tal método responde a la reutilización de la pintura de la *mezzo figure* que practicó Caravaggio y posteriormente la pintura de este tipo desarrollada en el arte occidental. Con este sistema, Ribera evita los problemas relacionados con la representación del más allá, aún cuando ese más allá esté presente en forma de elipsis. Pese a la omisión, lo sagrado es captado en el cuadro y se transmite al espectador mediante el efecto de “espejo del alma” que revisten los rostros de Ribera.

Los santos arrobados de José de Ribera, levantan la cabeza, miran a la lejanía y emprenden un coloquio gestual con la divinidad, quien les responde. Constituyendo la máxima novedad del método de Ribera. El rayo de luz que aparece en el “San Andrés” del “Españolito”, incongruentemente, no ilumina al apóstol, por el contrario, proyecta sombra sobre su rostro, “el rayo de tiniebla” de los místicos.<sup>57</sup>

Clapés, una y otra vez, a lo largo de su carrera, pinta personajes en éxtasis cuyos rostros nos indican su relación con lo trascendente. No sólo San Francisco de Asís o los ancianos ascéticos; el mismo gesto aparece en el retrato de Josep Maria Bocabella, en el de la viuda de Pere Màrtir Calvet e incluso en el de Velázquez.

Raimon Casellas comenta el arrebató místico de la viuda de Calvet en el cuadro de Clapés:

*“Aunque la figura aparezca muy agigantada y el color del fondo harto crudo, la obra se impone a la atención por lo bien tratados que resultan los negros y la calidad del traje, y ante todo y sobre todo, por la expresión de mística ternura que el pintor ha puesto en los ojos de la retratada”.*<sup>58</sup>

Del ciclo de bustos de apóstoles que Clapés realizara para decorar la puerta del oratorio del Palau Güell, cinco de ellos están representados en un momento de visión mística. El propio Clapés se representa en éxtasis, ya que uno de los apóstoles, Juan, el discípulo amado del maestro, es un autorretrato de nuestro pintor.

Clapés también representó a Isabel Besora, en momento de videncia, para ilustrar el estandarte de los reusenses residentes en Barcelona, utilizado en la procesión al Santuario de la Virgen de la Misericordia de Reus, en el año 1900. Asimismo, representa tanto en su cuadro de gran formato “Al·legoria del Dr. Robert” como en su obra “Misericòrdia!”, personajes en pleno trance extático.

El carácter recurrente con el que nuestro pintor realiza imágenes en las que representa personajes privilegiados en el momento en que experimentan estímulos privilegiados, sus *éxtasis*; señala la actitud con la que hemos de valorar esa redundancia. La insistencia de Clapés en la representación de la *unio mystica*, en la irrupción en la irrealidad mediante imágenes tangibles, manifiesta su profundo interés en hacer visible un fenómeno incierto de visión interior, permitiendo que el espectador atisbe la trascendencia. El espectador de la obra de Clapés deviene entonces testigo del acto de visión, aún cuando ni el vidente ni el testigo puedan garantizar la certeza de esa visión. Clapés hace visibles los fenómenos inciertos de contemplación interior a través de sus telas. Por ello, sus cuadros se convierten en testimonios que materializan acciones fundamentalmente inefables. Evidencias de lo sagrado. Pero no solo. El Eros místico no siempre tiene a Dios como inspirador.

El contacto entre el hombre y Dios, fuente primordial del placer extático, conlleva un erotismo místico que fue cuestionado en la Contrarreforma y que Clapés censuraba abiertamente, representando a sus personajes en éxtasis, solos, ancianos, pobres y castos. Mostrando indefinibles expresiones faciales y corporales mezcla de dolor y de placer. Una censura autoimpuesta que, por efecto contrario, aproxima a sus personajes al decadente placer del onanista y del sadomasoquista, al gozo solitario del narcisista.

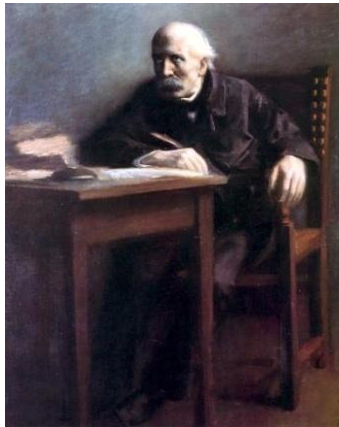
El dolor punzante que Clapés refleja en su obra pictórica, ha sido comentado por la mayoría de los intelectuales que han conformado la historiografía del arte catalán. Vale la pena citar a Carles Capdevila, quien con motivo de la donación de Pere Milà de diecisiete telas de Clapés a la Junta de Museus de Barcelona, en 1933, se refirió al pintor en los siguientes términos:

*“Clapés, dintre de la pintura moderna catalana, ha estat un temperament singular, d’una originalitat torbadora. No va saber dir tot el que s’agitava dintre seu, almenys no ho sabé dir amb la claredat que voldriem; en la seva obra, però, hi ha una noblesa d’intenció, un foc, una ambició tan distant de la banalitat, que sempre inspirarà respecte; respecte amb una mica de pietat per la quantitat de dolor que s’hi endevina.”*<sup>59</sup>





Aleix Clapés: Izq. “Èxtasi de Sant Francesc”. Óleo sobre tela. Firmado y no datado. 156,5 x 124,5 cm. MNAC/MAM. Donación de Pere Milà i Camps. 1933. El cuadro fue mencionado en “La Dinastía” en 1887 y reproducido en el primer número de la revista “Hispania” en enero de 1899. Centro. “Home Vell”, Óleo sobre tela. Firmado y no datado. 85,5 x 64,5. MNAC/MAM. Legado de Carlos Pirozzini Martí, 1945. Der. “Èxtasi!” Obra propiedad de Eusebio Güell a la fecha de su primera publicación en la revista “Àlbum Saló” (1898). Asimismo, esta obra aparece en fotografías de finales de la década de los años ochenta del siglo XIX colgado en una pared de la sala de pasos perdidos del palacio Güell. Se desconoce su paradero.



Aleix Clapés. Izq. “Retrat de Josep Maria Bocabella”. Óleo sobre tela (c.1892) Museo de la Sagrada Familia. Exhibido en la “Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona” (1896). Centro: “Retrato de la Sra viuda de Pere Màrtir Calvet”, Óleo sobre tela. Exhibido en la “XV Exposición Extraordinaria del Saló Parés” (1898). Der.: “Retrato de Velázquez”. Publicado en el suplemento de “Hispania” Núm. 7, 30 de mayo de 1899.



Aleix Clapés. Izq.: “Busto del apóstol Juan. (Autorretrato)”. Óleo sobre placa de cobre, colocado en la cara interna de la puerta del oratorio del Palau Güell. Dos de los “apóstoles” de este ciclo, fueron presentados en la “Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona”, correspondiente a 1896. Centro: “Imagen de Isabel Besora que ilustraba el estandarte ofrecido a la Virgen de la Misericordia de Reus por la ‘Colonia Reusense de Barcelona’, diseñado por Antoni Gaudí”. 1900. Der.: “Portada de la revista Hispania”, Núm. 6, Barcelona, 15 de mayo de 1899.





Aleix Clapés. Izq.: “Allegoria del Dr. Robert”. Óleo sobre tela. Firmado, no datado. 2,28 x 2,69 m MNAC/MAM. Donación Pere Milà i Camps, 1933. Der. “Misericòrdia!”; Reproducido en “Hispania”, Barcelona, 15 de enero de 1903; PP 12-13.

Convertit de vegades ell mateix en fotògraf dels seus models

Victor I. Stoichita afirma que en la España de los siglos XVI y XVII simular un éxtasis llegó a calificarse de “hacer visajes y meneos”. El caso de los artistas es flagrante. Todos los éxtasis que componen, no son más que ‘puestas en escena’, “visajes y meneos”. Gestos. Los personajes representados, entablan un diálogo gestual con la trascendencia que debe ser expuesto al espectador. En ese discurso gestual, el cuerpo, aun si no se representa en su totalidad, participa plenamente.<sup>60</sup> Mario Praz, por su parte, desarrolla una brillante relación entre la representación finisecular del gesto, el Simbolismo, el Decadentismo y el Art Nouveau:

*“La temática simbolista es una temática de gestos. (...) Ni Puvis ni Rodin son decadentes, pero conducen el simbolismo hacia el Art Nouveau. Decadente es Gustave Moreau por su temática sádica y misterio-sófica, pero él también utiliza el simbolismo de los gestos. Su ‘Jasón y Medea’ (...) culmina en un gesto, y también su celeberrima ‘Salomé’, broche entre el decadentismo y el simbolismo. Los gestos son lentos, hieráticos, solemnemente compuestos (...) El gesto lleva a un arte caligráfico: el estilo ‘liberty’”.*<sup>61</sup>

Entre las opiniones de ambos analistas, podemos ubicar un gran conjunto de la obra de Clapés entre el Simbolismo y el Decadentismo. La incidencia recurrente de nuestro artista en ese manierista empleo del gesto, que en algunos casos es representado por personajes ciertamente siniestros, formando parte de atmósferas tenebrosas, conduce inevitablemente a emparentar el trabajo del pintor con estas tendencias que se deleitan en el dolor, en la enfermedad, en la miseria e incluso en la muerte. Todo ello muchas veces conectado con una visión peculiar de lo sagrado, manipulado como fuente de placer y dolor que en cualquier caso se disfruta. El “Eros místico” que, aunque expone un encuentro privilegiado con la trascendencia, combina una nebulosidad inquietante, presente en los testimonios de los propios místicos.

*“viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún harto”.*<sup>62</sup>

Dos retratos realizados por Clapés, el de Joaquim Maria Bartrina, para el Centre de Lectura de Reus, (1880) y el de Jaume Balmes para el Palau Güell (c.1891); nos aproximan a un Clapés que se complace en la expresión del sufrimiento del enfermo terminal, la pulsión necrófila decadentista; mientras que en otros de sus lienzos, Clapés ejecuta el hieratismo, la solemnidad descrita por Praz de la “Salomé” de Moreau. El mejor ejemplo de ello es su “Santa Isabel” del Palau Güell (c.1891) en donde no faltan los efectistas mendigos moribundos que acuden a la reina en busca de alivio a sus dolencias. Con su “Santa Isabel”, Clapés precede al Simbolismo local. Consigue plasmar los misterios de un mundo insondable. Pero no solo. Los espectros cadavéricos de Clapés, el fantasmal ocaso o amanecer que envuelve la escena de la tela, el escenario onírico, la elegancia aristocrática de Isabel protagonizando una puesta en escena desgarradora; la atmósfera que envuelve a la familia campesina orando ante una cruz de término en otro de los murales del Palau Güell, la multicitada obra “La Plegaria” (c.1891); nos conducen a una clasificación precisa de estas obras de Clapés y del conjunto de su producción artística: decadente.

En otra sección de este ensayo, nos referiremos a las fotografías atribuibles a Aleix Clapés i Puig, que fueron publicadas en la segunda época de la revista Hispania. Por ahora nos concentraremos en las fotografías y los negativos que se conservan en el Arxiu Clapés, obtenidos por nuestro personaje con el propósito de conseguir modelos bidimensionales para sus composiciones pictóricas. Nuestras pesquisas contextualizan temporalmente esas fotografías y negativos hacia finales de la década de los ochenta del siglo XIX.<sup>63</sup> Una fecha ciertamente temprana en España para la utilización de los recursos fotográficos como herramienta de apoyo para la pintura, lo que significa que Clapés fue un artista de su tiempo, preocupado por la modernidad. La mayoría de las fotografías de Clapés que se conservan, fueron trazadas a lápiz con cuadrículas numeradas, un hecho que demuestra que por lo menos en algunos trabajos, el pintor ampliaba en sus lienzos, aquello que antes había captado el diafragma de su cámara fotográfica.

*“A la segona meitat del segle XIX, com el buidatge del natural, la fotografia del cos humà va esdevenir una tècnica imprescindible, íntimament lligada al treball al taller de l'artista, convertit de vegades ell mateix en fotògraf dels seus models, d'altres en usuari de les fotografies d'”estudis acadèmics” que un mercat florent posava a disposició seva”.*<sup>64</sup>

Prácticamente todas las fotografías que se conservan, fueron tomadas en un mismo escenario, en el que destacan una puerta y una ventana con porticones de madera. Nos atreveríamos a afirmar que se trata del estudio de Clapés que se ubicaba en el “Centro Artístico” de Barcelona,<sup>65</sup> que posiblemente pudo ser alquilado por el artista gracias al mecenazgo de Eusebi Güell, quien hacia esas fechas, seguramente ya había realizado el encargo pictórico a nuestro artista para su palacio del Raval barcelonés. Aclaremos que

se trata de una serie de hipótesis bastante probables, aunque no demostrables por el momento.

Así como hemos podido encontrar el modelo fotográfico de la tela “Home Vell”, también hemos localizado la fotografía que inspiró a Clapés el retrato de su mujer, Gumersinda Llunas, o bien el desnudo fotográfico que sirvió para desarrollar el famoso fresco de Hércules actualmente desaparecido, pintado en la fachada lateral del Palau Güell, entre otros.

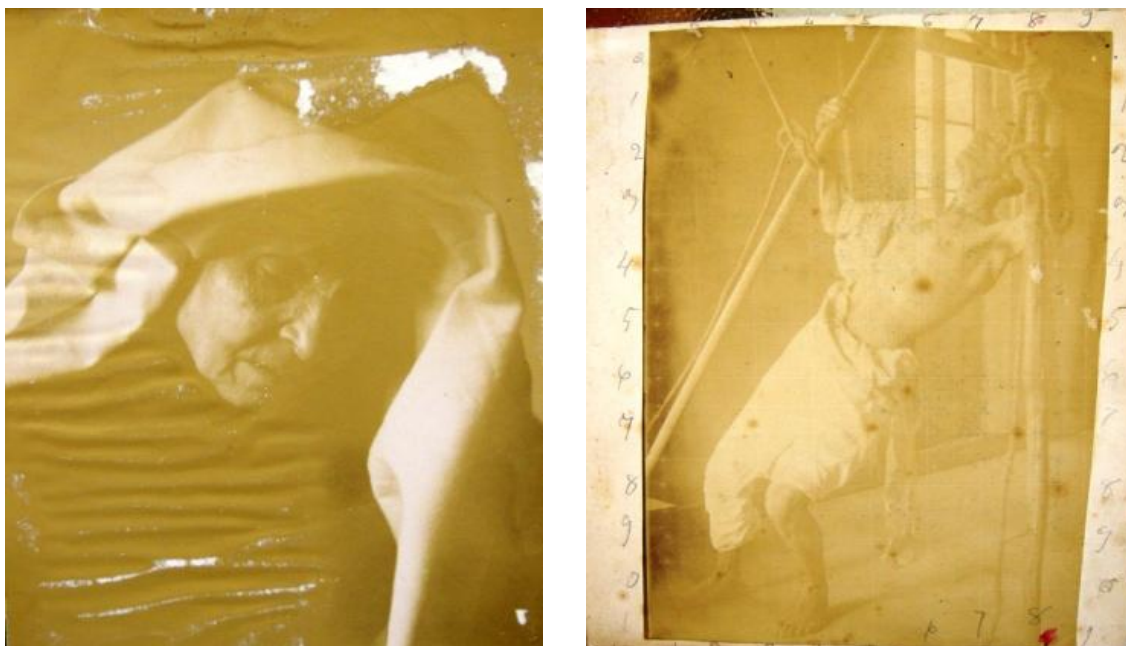
También es verdad que la mayoría de las fotografías atribuibles al artista, que se localizan en el Arxiu Clapés, no se corresponden con ninguna de las obras pictóricas que hemos conseguido catalogar. En cuanto a las obras extraídas de las fotografías, está claro que los lienzos no son copias literales de las placas. El papel creativo de Clapés queda patente en las deformaciones, manipulaciones y en fin, modificaciones que el artista desarrolló en sus telas a partir de las imágenes mencionadas que le sirvieron básicamente de inspiración.

Aun cuando estas fotografías fueran utilizadas por Clapés como medio y no como fin, el material conservado es un antecedente de la fotografía simbolista y decadentista local, que por su carácter privado, constituye un fenómeno aislado. Un auténtico universo tan peculiar como turbador.

Del conjunto fotográfico mencionado, podemos destacar aquellos modelos que fueron captados en posturas suplicantes, o bien en esforzados movimientos. La humillada plegaria a Dios a través de una sacrificada prosternación y la simulación de esfuerzo excesivo, también podrían reflejar la sombría complacencia sadomasoquista. Otro tanto podemos comentar de la serie de retratos del modelo con túnica que antes ya hemos aludido. Su candor fervoroso podría ser análogo a un decadente homoerotismo. Las fotografías descritas, en fin, constituyen un hito local del simbolismo y decadentismo fotográfico, una aportación relevante del artista a la historia de la fotografía nacional.



Alex Clapés: Izq.: “Modelo con túnica”. (C. 1887). Negativo fotográfico (aquí manipulado en positivo digitalmente) Arxiu Clapés. Centro: “Modelo en posición suplicante”. (C. 1887). Fotografía. Arxiu Clapés. Der.: “La Plegaria”. Óleo sobre tela (C. 1891) Palau Güell. Diputació de Barcelona.



Aleix Clapés. Izq. “Modelo en acto de oración”. Fotografía. (C. 1887). Arxiu Clapés. Der. “Modelo suspendido”. Fotografía (C.1887). Arxiu Clapés.

### Aleix Clapés retratista

Aunque en nuestra investigación hayamos localizado un par de fotografías de paisajes pintados por Clapés, dos autorretratos y unas cuantas fotografías más de aquel género de pintura anecdótica llamado precisamente ‘pintura de género’, el trabajo de Clapés se prodigó en la pintura de retrato y en el género religioso. Seguramente el mercado condicionaba al pintor a desarrollar estos géneros. Se trata de un mercado emergente que consume arte a partir de las últimas décadas del siglo XIX en Catalunya. Un síntoma de las nuevas circunstancias económicas del país, pero sobretodo de una nueva actitud del público potencial: una naciente y potente burguesía que busca símbolos de estatus. Curiosamente, los estamentos religiosos no se cuentan entre los clientes de la pintura religiosa de Clapés, sino los mismos particulares que combinan el tradicional fervor religioso y el moderno aprecio por el arte; un esnobismo que recrea una especie de mecenazgo renacentista.

*“Nuestro burgués gusta de habitar casa cómoda y lujosa, construida según los modernos adelantos, la embellece con pinturas, la adorna con cacharros de la moderna suntuosidad, y descansa de su prosa diaria entregado a artísticos pasatiempos que antaño negaron al ‘épiciér’ los románticos melenudos”.*<sup>66</sup>

### Retrato de Joaquim Maria Bartrina

Propiamente la historia de Clapés como retratista se inicia en 1880, cuando nuestro personaje ejecuta un retrato de Joaquim Maria Bartrina. El retrato de Bartrina presidió la velada fúnebre en honor al poeta, el 3 de agosto de 1880, tan sólo unos días después de su fallecimiento y fue realizada en el Centre de Lectura de Reus, una importante entidad cultural que aglutinaba a los reusenses interesados en las artes, la ciencia y la literatura.<sup>67</sup>

En 1887, el corresponsal de eventos artísticos barcelonés del “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, que firmaba con el pseudónimo de Lucas, menciona que conoció a nuestro personaje en Reus, en la casa del poeta Bartrina, señalando que éste “le consideraba mucho y tenía puestas grandes esperanzas en su talento”.<sup>68</sup> No obstante la proximidad de ambos personajes,<sup>69</sup> no se sabe si el poeta posó para Clapés.

Los críticos de arte contemporáneos al pintor y a Bartrina, comentaron la doliente expresión del retratado, aquejado por una grave enfermedad, representado en los últimos días de su vida:

*“La primera obra de Clapés que tuve ocasión de ver, fue el horrible retrato de Bartrina, pintura muy honda y exuberante de triste realidad, pues reproduce la querida imagen del poeta en los últimos días de su existencia y hace asomar las lágrimas a cuantos le quisimos entrañablemente y tuvimos ocasión de ver los estragos que hizo en su rostro la devoradora enfermedad que lo llevó al sepulcro”.*<sup>70</sup>

Alfred Opisso, además, remite a la psicología del retratado captada por el pincel del artista:

*“Clapés vio, sin embargo, en aquel pobre cuerpo, materia adecuadísima a una obra de arte y conservó para la posteridad la psicología de Bartrina, con sus complicaciones y delicadezas, vistas, por decirlo así, al descuido, en el trance de un máximo aguzamiento”.*<sup>71</sup>

Ciertamente, la tisis que consumió a Bartrina y lo llevó a la tumba, es reflejada por Clapés en su retrato a través de la erosión del cutis del poeta, su expresión de tristeza y su palidez, una sutil manifestación de necrofilia. El pintor sin embargo, reviste de dignidad y ceremonia al asunto. La representación de Clapés equilibra el sufrimiento del poeta mediante una deliberada apariencia jerárquica, conseguida a través del atuendo académico con el que retrata a su amigo. El tratamiento del tema expresa la posición del pintor a favor de la literatura, la inteligencia y la sensibilidad, como recursos de perdurabilidad más allá de la muerte. Como fondo, el pintor utiliza el mismo color negro del vestuario de Bartrina aplicado uniformemente a modo de duelo.

En cuanto al tratamiento estilístico de la imagen, debe comentarse que el realismo se impone a las pinceladas impresionistas y a las esfumaturas simbolistas que Clapés cultivaría profusamente en sus retratos posteriores. En efecto, debe añadirse que esta tela señala el final de un ciclo entre la obra anterior y posterior de Clapés. Ya que los siguientes trabajos del pintor fueron desarrollados con fondos y contornos nebulosos, a manera de visiones oníricas.

#### Busto sobre fondo negro

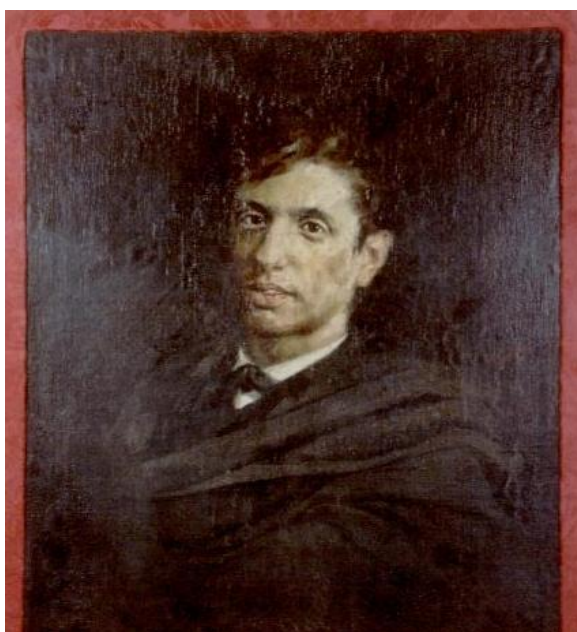
Lamentablemente se desconocen detalles del retrato por el que Clapés obtuvo un galardón en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona en 1894.<sup>72</sup> Recuérdese que en aquella ocasión, Clapés concurrió también con su famosa y controvertida obra “La Plegaria”.

Raimon Casellas se refirió al retrato en cuestión en su artículo sobre el certamen que trataba sobre la representación de la figura humana.<sup>73</sup> En su crítica, Casellas nombra el “busto sobre fondo negro” de Clapés, señalando que los tiempos estilísticos que corrían para la representación de la figura humana eran los tiempos de Whistler y de Carrière, de Berton y de Aman-Jean, tiempos en que la figura humana “se hace



*melancólicamente introspectiva, apareciendo, entre esfumada y tenebrosa, en el fondo de los cuadros, como vaga aparición*". En ese mismo espacio, Casellas exalta el "vigoroso" retrato de Clapés, que le recuerda a Caravaggio. Según el crítico, este retrato se aparta del procedimiento tradicional, *"por lo vívido e intenso de aquel semblante, revelador de todo un temperamento, sintetizado en amplias manchas. Se inclina visiblemente a la pintura de nuestros días"*, apunta.

Para el teórico del arte, es primordial el carácter y la expresión del retratado más que su biografía plástica. Indicando enseguida que los accesorios profesionales, el medio habitual en el que la figura sea presentada, deben ser siempre considerados como complementos y no como elemento principal. Esa razón ofrece para preferir el lienzo de Clapés, sobre la "señora sobre fondo de mar" de Galofre, o "el Doctor", de Bertrán. Pero aclara que le hubiera gustado ver al "bizarro tipo rural" de Clapés, como se lo imagina: instalado en un escenario adecuado, *"que viniera a ser como un comentario gráfico de sus usos, sus hábitos y su existencia"*.<sup>74</sup>



Aleix Clapés. Izq. : "Retrato de Joaquim Maria Bartrina" Óleo sobre tela, 60 x 49,5 cm. No firmado ni datado. (Ca.1880).

Centre de Lectura de Reus. Adquisición, 1880. Figura en la galería de reusenses ilustres del Ayuntamiento de Reus.

Der. : "Retrato de Pere Villà, Alcalde de Vilassar". (Ca. 1895). Formó parte de la "Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos", organizada por el Ayuntamiento de Barcelona en 1910. En el catálogo de la exposición se menciona que esta obra era propiedad de Pere Milà i Camps.<sup>75</sup>

### Retrato del Alcalde de Vilassar de Dalt

El retrato de Pere Villà i Teyà ejecutado por Aleix Clapés, fue expuesto en el puesto preferente del Salón Parés a finales de abril de 1895. El crítico de "La Vanguardia" destacaba de la tela "su vigor y relieve" así como *"El enérgico modelado de la testa, viva, pastosa, palpitante, la actitud imperativa de la figura, el aplomo y empaque del viril continente, traducen a maravilla el temperamento y el carácter moral del personaje retratado, don Pedro Villà, dignísimo alcalde de Vilassar de Dalt"*.<sup>76</sup>

En el mismo espacio, se especificaba que los propios vecinos del municipio habían dedicado la obra al alcalde con el fin de que figurara en el salón de sesiones del Ayuntamiento a partir del 29 de abril de 1895, fecha de la fiesta mayor de la población. Luego del éxito del artista en su paso por la II Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, Clapés, receptivo a la crítica seria de la época, destaca las características

psicológicas del retratado a través de unos cuantos pero significativos detalles: La displicencia de la mirada, el gesto con el que sostiene el cigarrillo en los labios, el equilibrio entre la banda que simboliza su cargo político y el abrigo colocado con calculado “descuido” sobre uno solo de los hombros del alcalde, describen toda una personalidad.

Por otro lado, los recursos plásticos utilizados por el pintor, resultan inéditos en el panorama local. El carácter ‘pastoso’ del tratamiento de la obra, señalado por el crítico de “La Vanguardia”, se desarrolla a modo de boceto, inscribiendo esta obra en la tradición de Delacroix. Clapés detalla la fisonomía del rostro, pero no concluye las manos, acentuando en la tela su aspecto de esbozo. El colorido del cuadro también es inusual. El pintor utiliza como fondo un amarillo degradado con grises oscuros, aplicado con trazos vigorosos que a partir de este trabajo serán signos distintivos de la manera particular del autor para ejecutar sus retratos.

#### Retrato de Manuel Dalmau Oliveres

Clapés participó en la III Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, efectuada en 1896. En esta nueva oportunidad, el pintor presentaba, de acuerdo a Alfred Opisso: *“Dos maravillas. (...) El uno es un señor de hongo envuelto por la bruma, el otro un anciano, al parecer hemipléjico, escribiendo. ¡Estupendas pinturas! ¡Qué energía, qué brío, qué fuerza! ¡Qué bien sobre el borrón amarillento se destaca la cabeza varonil del primero! ¡Qué alma en todo el cuerpo del viejo!”*<sup>77</sup>

Muchos años después, en una necrológica de Clapés escrita por Lluís Folch, el autor evocaba el mismo lienzo con las siguientes palabras:

*“La imagen espiritual de un caballero de nobles aires embozado en airosa capa de amplios pliegues y cubierta su cabeza con romántico chambergo de anchas alas”*.<sup>78</sup>

Con motivo de la exposición monográfica de Clapés realizada en 1998 en su ciudad natal, Vilassar de Dalt, Pilar Vélez se refirió al retrato de Dalmau Oliveres como de un trabajo extraordinario.<sup>79</sup> Indudablemente, no resulta desmesurado destacar la calidad técnica y estética de este retrato de Clapés que pone de relieve que su madurez artística había llegado. Un estilo propio que se complacía en la calidad gaseosa de la materia, como contemplada a través de un cristal mojado. Clapés concentra la luz en un lado de la cara del empresario, dejando el resto en penumbra. En la parte luminosa, una luz crepitante enfatiza el brillo del ojo derecho, así como la nivea blancura de la barba. Con unos cuantos trazos, el pintor extrae toda la apostura y la categoría del retratado.<sup>80</sup>

#### Retrato de Miquel Ibarz

Aunque poco se sabe de Miquel Ibarz,<sup>81</sup> el retrato que le realizara Clapés, es una herramienta que contribuye a aproximarnos a su personalidad y posición social. Alfred Opisso, desde “La Vanguardia”, ponderaba la maravilla del retrato de Ibarz, ejecutado por Clapés:

*“El modelo está representado en el medio ambiente que le corresponde: la fisonomía abierta, enérgica, inteligente del hombre de negocios, su actitud llena de naturalidad, su traje negro, en que están apurados todos los tonos, sombras, reflejos y gradaciones imaginables, contrastan con la suntuosidad de los accesorios, como si se simbolizara a la inteligencia. (...)”*

*Visto el retrato, comprenderá cualquiera que el personaje representado debe de ser “alguien” a pesar de su sencillo traje y de su familiar postura. Aquella cabeza, aquel gesto, son indudablemente los de un hombre que se eleva sobre el vulgo”.*<sup>82</sup>

La crítica que acabamos de citar fue publicada en “La Vanguardia” a raíz de la exposición del retrato de Ibarz en el Salón Parés, a mediados de diciembre de 1899. Debe destacarse que en esta obra, el pintor contraviene las características más generalizadas que había venido desarrollando en sus retratos previos. El fondo no es un colorido aplicado con manchas, sino que se trata de la velada representación de un tapiz. Seguramente Clapés representó el tromp l’oeil de uno de los tantos de tapices que realizaba con especial afición y cuidado. No sería extraño que Ibarz hubiese adquirido para su casa alguno de los tapices falsos de Clapés, ya que de hecho encargó a nuestro creador los famosos muebles que se exhiben en la Casa Museu Gaudí. También llama la atención la contención realista con la que el pintor desarrolló este retrato: No hay en él el habitual aspecto brumoso que ostentan la mayoría de obras realizadas por Clapés. La única manera de explicar estas trascendentes excepciones formales, es que el cuadro se hubiera realizado antes del cambio estilístico de Clapés y se haya expuesto en el Salón Parés algunos años después, o bien, que el cliente hubiera especificado al pintor el estilo de retrato que deseaba. Clapés, como en la mayoría de sus obras, no estampó la fecha de ejecución del “Retrato de Miquel Ibarz”.



Aleix Clapés. Izq.: “Retrato de Manuel Dalmau Oliveres”. Óleo sobre tela, 120 x 90 cm. Firmado sin fecha (Ca. 1896). MNAC/MAM.

Der.: “Retrato de Miquel Ibarz”. Óleo sobre tela de 195 x 135cm. (240 x 187 cm. con marco). Ca. 1899. Donación de los herederos a la “Associació Amics de Gaudí”, Ca. 1955.

### Retrato de Josepa Febrés i Cantallops

La evolución de Clapés hacia la “evanescencia” de sus obras, seguramente influido por Eugène Carrière, y que podríamos datar a partir de 1900, desembocó en retratos como el de Josepa Febrés i Cantallops. La similitud formal entre estas obras de Clapés y las de

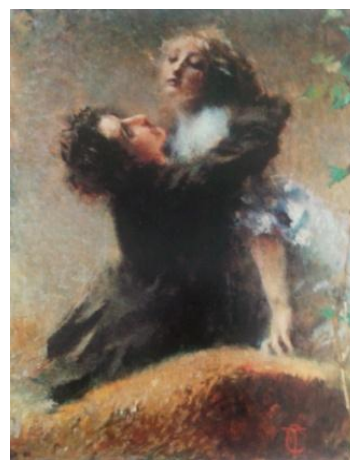


Eugène Carrière, devino en que se llegara a establecer que Clapés había sido alumno del pintor francés en París. A. Cirici, fue el pionero en publicar esa pretendida relación, en su obra “El arte modernista catalán”.<sup>83</sup> Una aseveración que J. F. Ràfols también publicaría al cabo de unos meses, en su “Diccionario Biográfico de Artistas Catalanes”.<sup>84</sup> Como comentamos en otra sección de este estudio, esta afirmación no se apoya en ninguna referencia bibliográfica ni documental a la que hayamos tenido acceso en nuestra investigación. No hemos podido localizar ningún texto publicado, contemporáneo a nuestro personaje en el que se mencione esa supuesta relación. Cirici sin embargo puntualiza lo que a su juicio sería la principal diferencia entre los trabajos de Carrière y de Clapés: “*Aunque discípulo, en París, de Carrière, poco le quedó de la suavidad intimista de este maestro*” Y destaca la cualidad de Clapés de “*colorista fogoso*”.



Izq.: Aleix Clapés: “Retrato de Josepa Febrés i Cantalòps”, Óleo sobre tela 1,67 x 1,26. Firmado no datado. Col. de Joan Bassegoda Nonell, en depósito desde 1993 en la Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Der.: Eugène Carrière: “Retrato de Paul Verlaine”. Litografía. 20 ½ x 15 7/8 pulgadas. Firmado, 1896. Colección particular.

AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999.



Izq.: Aleix Clapés “La filleta rossa”. Óleo sobre tela. 1905. 54,5 x 43,4 cm. Dedicatoria: “Al más portentoso artista Rusiñol, su amigo Clapés”. Museu Cau Ferrat. Sitges (Barcelona). Der.: Tranquillo Cremona; “L’Edera”. 1878. 132,5 x 100 cm. Torino, Galleria d’Arte Moderna.

## La filleta rossa

“La hijita rubia”, datado en 1905 y dedicado: *“Al más portentoso artista Rusiñol, su amigo Clapés”*; representa otra etapa en la trayectoria artística de nuestro personaje. En 1996, Isabel Coll destacaba el contenido poético de esta obra y la capacidad del pintor para expresarlo:

*“El quadre que es troba al Cau Ferrat pot ser qualificat com veritablement personal, ja que reflecteix el temperament artístic de l'autor unit a una forta imaginació poètica. En ell, es demostra com n'eren de profunds i intensos els sentiments en aquest pintor”*.<sup>85</sup>

La misma Coll señala la estrecha relación formal del retrato de la adolescente rubia de Clapés con “L'Edera” (1878) del pintor Tranquillo Cremona (1837-1878), el pintor más representativo de la llamada “Scapigliatura lombarda”, movimiento artístico y literario opuesto tanto al academicismo, como a las convenciones burguesas. Vittore Grubicy señaló que el trabajo de pintores de la ‘Scapigliatura’ como Cremona o Ranzoni, se rebela contra la enseñanza escolástica del diseño gráfico, en el que la forma se circunscribe a unos trazos delimitadores.

En la base de la pintura de Cremona, el experto Gustavo Predaval sitúa la búsqueda de la vaporosidad y la intensidad cromática; la luz y la magia del tono. El mismo estudioso señala que en las obras maduras del pintor pavote, el color es tratado como una especie de onda luminosa dirigida a conformar las figuras, sumergiéndolas en la atmósfera; consiguiendo una fusión entre cuerpos y fondo, por medio de una cálida crepitación lumínica; un efecto que compara con aquella onda sonora capaz de fundir los sonidos de los instrumentos orquestales. En “L'Edera”, la figura del hombre es descrita por el autor como una gran mancha y la de la mujer como espuma.<sup>86</sup>

La pintura técnicamente más atrevida de Clapés: -con una mayor complejidad cromática, unos sofisticados efectos lumínicos y unas masas flotantes y etéreas que se confunden con fondos y contornos-; es al mismo tiempo, materia susceptible para transmitir una privilegiada potencia lírica que como apunta la citada Isabel Coll demuestra los sentimientos “profundos e intensos” del pintor, su “temperamento artístico e imaginación poética”. Una opinión que ya en 1902, había ofrecido Alfred Opisso:

*“Y poemas son las obras que pinta ‘por sí’, y carácter de poema da a los asuntos a que debe sujetarse por encargo”*.<sup>87</sup>

Esa etapa evolucionada del trabajo de nuestro artista corresponde a los últimos años del siglo XIX y a los primeros del siglo XX. Sin embargo, hacia 1890, Clapés había dado muestras de haber iniciado un camino en ese sentido con la obra “Nenes jugant” del Palau Güell. Dos décadas antes, Cremona, Ranzoni y los “Scapigliati” milaneses habían concebido un universo sutil, evanescente y poético, opuesto a la tradición y a las convenciones burguesas, que se relaciona estrechamente al universo creativo e ideológico de Clapés:

*“Com, però, la societat burgesa catalana del temps, els mercaders del temple, podien acceptar un art tan evangèlic, alhora moralista i idealista, que denunciava de forma aclaparadora l'ambició, l'orgull, la rapacitat dels poderosos i els donava, de forma tràgica i torbadora, uns exemples de caritat cristiana? Estic convençut que aquesta és*

*la raó del rebuig i del silenci que ha patit Clapés fins avui, que ja en vida se sentia incomprès.*"<sup>88</sup>

### La pintura religiosa de Clapés

En la misma dirección estilística en la que Clapés desarrolló sus retratos, el pintor también ejecutó un cuantioso número de obras de temática religiosa. El original estilo del artista transmutó los asuntos sagrados que pasaban del convencional academicismo decimonónico a la vaporosidad clapesiana, consiguiendo para esas repetidas imágenes un carácter singular. Pero no solo. Clapés no pinta únicamente manidas "santas cenas", "sagradas familias", "calvarios" y demás pasajes bíblicos. De una temática repetitiva y tópica, Clapés desempolva asuntos, busca alternativas y hace resurgir episodios religiosos alternos para la época. Recordemos la importancia que los ascetas en éxtasis tuvieron en las primeras incursiones del pintor en el Salón Parés.

Sobre la constante búsqueda de la originalidad en Clapés, incluso en el género religioso, Opisso apunta:

*"Otro poema, doloroso en medio de su dulzura, es el de San José contemplando a Jesús dormido en la cuna. Rompiendo con el convencionalismo de representar el santo patriarca a la manera de los franceses. Clapés ha visto en el carpintero de Nazareth a un simple y buen artesano, a un hijo del trabajo. (...)*

*Por fin se encuentra uno al ver esa obra ante un cuadro religioso sinceramente sentido y distintísimo de lo vulgar y corriente".*<sup>89</sup>

Pero aún, cuando Clapés introdujera un concepto simbolista en la pintura religiosa, - "Santa Isabel", "Sagrat Cor" i "Crist i la Magdalena", son buenos ejemplos de ello-, nuestro personaje cumple con múltiples encargos del género religioso.

Si el arte de Clapés constituye por sus características formales un revulsivo y una transgresión, la presencia habitual de temática religiosa en su obra, neutraliza ese poder transgresor, reduciendo su producción pictórica a producto complaciente de un mercado gazmoño.

La indudable simpatía de Clapés por las corrientes ideológicas progresistas en cierto sentido alejan su producción plástica a la de un Joan Llimona, -por mencionar al más grande pintor religioso catalán del periodo y primer presidente del Cercle de Sant Lluc-, asociación a la que por cierto, Clapés se adscribiera muy tardíamente. Sin embargo, esa oposición no está en el aparato ideológico sobre el que se fundamenta su obra. Clapés, aún cuando se revuelve contra las convenciones plásticas, no se vuelve contra las convenciones religiosas. La rebelión por tanto, es sólo superficial. No sería excesivo señalar esa contradicción como motivo por el que Clapés no trascendiera históricamente. Nuestro pintor quería, pero su sociedad y su tiempo, no se lo permitían. La proximidad amistosa de Gaudí y Clapés no fue mera casualidad.

Las obras "Sagrat Cor" y "Crist i la Magdalena", son buenos ejemplos del trabajo en el género religioso de Aleix Clapés. Aunque la religión 'per se' nos hable de un mundo alterno al mundo que vivimos, Aleix Clapés utiliza los recursos del Simbolismo para expresar doblemente una realidad paralela y distinta a la realidad material. Nuevamente, el pintor nos presenta figuras alargadas inspiradas en el canon del Greco. El carácter fantasmal de las figuras, es conseguido además, por la utilización de unos esfumados muy acentuados que volatilizan la materia representada, confiriéndole una calidad de flotante y etérea. Como en muchas de sus composiciones, Aleix Clapés confunde suelos y fondos, y, en el caso de "Sagrat Cor", la atmósfera vaporosa se agudiza a través de las

“gaseosas” flores que se dibujan en torno a la figura principal; mientras que el etéreo vestuario de la Magdalena permite la transparencia de los senos y el ombligo, acentuando la tensión erótica de los personajes representados.



Aleix Clapés. Izq.: “Sagrat Cor”. Óleo sobre tela. 148 x 207. Colección familia Real Martí. Der.: “Crist i La Magdalena”. Óleo sobre tela. No firmado ni datado. 1,84 x 1,405 m. MNAC/MAM. Donación Pere Milà i Camps, 1933. Presentado en la exposición “El Modernismo en España”, celebrada en el Casón del Buen Retiro, Madrid, 1969.

### Últimos trabajos

El proyecto editorial de Clapés, en 1903 y, especialmente el fracaso de ese proyecto, señalan un punto de inflexión en su trabajo artístico. En este momento, Clapés es suficientemente reconocido por la crítica y el público, pero ese prestigio no se traduce en beneficios económicos. Tal afirmación la basamos en el estado financiero deplorable en el que el artista muriera unos años más tarde. Para salvar las circunstancias, había llegado el momento de desarrollar una especie de producción de retratos ‘en serie’. Los últimos retratos de Clapés evidencian esas urgencias. Los sutiles efectos son desplazados por trazos rápidos y burdos y el tiempo de dedicación para cada obra es manifiestamente reducido. He aquí otra justificación del olvido histórico de Clapés. En esta etapa, los comentarios sobre el pintor escasean en la prensa catalana, a medida que sus retratos de menor calidad ocupan más paredes en las casas de sus clientes. Ya en 1903, cuando publicaba su revista, un anuncio se repetía número a número en el que se promovían diferentes trabajos artísticos, fotográficos y decorativos:

*“Salón de Hispania (...) Venta de pinceles, tubos de color al óleo, acuarela, telas preparadas, fayance, tapices, marcos dorados y muebles de todas clases. Decoraciones completas para salones. Gran depósito de perfumería (...) Fotografía de Hispania. Ampliaciones y retratos de todas clases. Especialidad en retratos al óleo. Clapés, Banús y Compañía. Rambla de Cataluña, 29, bajos. Barcelona”.*<sup>90</sup>

En una colección de anécdotas publicado por Josep Maria Huertas, relacionado con la casa Milà, Clapés no sale bien librado:

*“Perico Milà era tan simpàtic com ensarronador. Va començar a comprar quadres, aconsellat per un pintor de segona fila, Aleix Clapés. S’ho feia venir bé per presentar a la seva dona factures inflades dels quadres i es quedava una “comissió” per ajudar-se en la seva agitada vida sentimental”.*<sup>91</sup>

Pero también algunos historiadores del arte catalán han señalado la disparidad de la calidad de la obra clapesiana, entre ellos podemos mencionar a Joan Ainaud de Lasarte: *“fou un artista interessant però desigual”*<sup>92</sup> O bien, a Francesc Fontbona: *“i malgrat la desigualtat de la seva obra, la seva versió ben personal del Modernisme, la seva originalitat i la seva inquietut (...) el fan mereixedor d’un respecte especial i d’una valoració que encara ara no se li ha reconegut”.*<sup>93</sup>

La muerte artística de Clapés había acaecido muchos años antes de su defunción. Pero en este período operativo del pintor, aún surgen chispazos de genialidad, como pueden ser aspectos de la decoración pictórica de la casa Milà.

El legado de Milà al MNAC, efectuado en 1933, no sólo consistía en obras de ‘segunda fila’. Es evidente la sensibilidad artística de Milà, que valoraba sinceramente el trabajo de Clapés y que no sólo lo utilizaba como recurso para obtener dinero de su mujer de forma abusiva. Llegó a adquirir obras tan extraordinarias del pintor, como “Crist i la Magdalena”, que yacen en el olvido en el almacén del MNAC.

## 2 *Actuación de Clapés en el palau Güell*

*Lo grec tot ho rebutja i empeny a cada banda,  
morts i vius, moltonades, i llenya a corumulls,  
d'un reinós pi a la teia gegant que el vent abranda,  
a la gentil Hesperis cercant, de negres ulls.*<sup>94</sup>

Jacint Verdaguer  
L'Atlàntida  
Cant quint: La Catarata. Versos 85-89.

### Aleix Clapés: el mito de Gaudí como perdurabilidad

El trabajo de Clapés en el palacio Güell, representa la perdurabilidad del personaje en la historia del arte catalán, a pesar del desdén de los historiadores; hecho nada casual, si se considera la importancia capital del encargo. No nos referimos únicamente a su privilegiado emplazamiento, -una obra maestra de la arquitectura-; ni a la importancia sociológica y política de Eusebi Güell, más que cliente, mecenas. Si bien, ambas circunstancias influyen en la persistencia de la obra de Clapés y por consecuencia, de él mismo como personaje, esa obra, por sus atributos intrínsecos, representa un hito en la pintura catalana por diversas razones que trataremos de explicar en las siguientes líneas. Al ser llamado por Güell y por Gaudí para realizar los ciclos de murales del palacio, Aleix Clapés, rondaba los cuarenta y cinco años y una trayectoria respetable: había dirigido la academia de su maestro, el fresquista Hernández en Reus, donde cumplió importantes encargos de pintura decorativa<sup>95</sup> y había ejercido de profesor.<sup>96</sup> Hacia el final de aquella etapa de su carrera (1880), pintó el retrato del poeta Joaquim Maria Bartrina para el “Centre de Lectura” de la misma ciudad tarraconense, bien considerado por la crítica.<sup>97</sup> De igual manera, había retornado de un par de estadias en Uruguay, en donde, entre otras actividades, desarrolló trabajos artísticos.<sup>98</sup> Asimismo, había perfeccionado sus conocimientos sobre pintura mural en Roma,<sup>99</sup> y una vez trasladado a vivir en la capital catalana, había complementado su formación en la Escuela “Llotja” de Bellas Artes, de la cual era director Claudi Lorenzale, (1816-1889) cargo que ocupó en un período de tiempo dilatado, desde 1858 hasta 1885. La “Escuela Llotja”, desarrollaba una orientación programática nazarenista.<sup>100</sup>

Una vez instalado en Barcelona, a partir de 1886, Clapés trabajaba en un estudio del flamante “Centro Artístico” que había sido ideado y montado por el mueblista Epifanio Robert.<sup>101</sup> Ya desde mediados de la década de los ochentas, del siglo XIX, Clapés exponía con regularidad en el Salón Parés.<sup>102</sup> También había tomado parte en exposiciones organizadas por el “Círculo Artístico”<sup>103</sup> y para la Exposición Universal de Barcelona de 1888.<sup>104</sup>

De la etapa previa al trabajo con Güell y Gaudí, en la segunda mitad de la década de los ochentas, destacan las pinturas de Clapés, “El Peón”, “Fraile”, “El Mendigo” y “Retrato de señora”.<sup>105</sup> Algún artículo publicado en el período en cuestión, menciona también la exposición de una imitación de tapiz,<sup>106</sup> actividad que nuestro personaje cultivó con fruición a lo largo de toda su carrera.

La relación del pintor con el señor Güell, pudo haberse originado por la recomendación de Gaudí, una hipótesis posible, pero no demostrable. Lo que sí es manifiesto es que tanto el pintor, como el arquitecto y el mecenas, estaban ligados por la búsqueda de una tradición formal que se desmarcaba de los repertorios academicistas.

Se ha hablado con recurrencia de la importancia de la excentricidad en este período, de las intenciones de Güell de llevar a extremos delirantes la búsqueda de lo diferente, para

conseguir lo destacado, una actitud que llegó a rozar lo sublime, pero también lo ridículo, lo patético, lo cursi. Como lo señala Josep Puiggarí, cuando, a raíz de su visita al palacio Güell, en 1894, enfatiza la significancia de ‘lo distinto’ en el arte del momento:

*“Tal empresa tendrá sus inconvenientes o dificultades, puesto que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso; sin embargo, si de su ardor resulta un trabajo medianamente aceptable, deberá felicitarse al innovador y darse por bien pagado, como si renovase la antigua maravilla de hacer nacer a Minerva de la cabeza de Júpiter”.*<sup>107</sup>

En esa búsqueda, Clapés, era el único pintor del contexto que podía satisfacer las necesidades de Eusebi Güell. Ningún pintor del período, dominaba como Clapés el filo doble de lo decadente: su vertiente terrible y su belleza mórbida, aspectos ambos tan entrelazados y confundidos. El pintor había aprehendido para sí, en su tiempo y en su mundo, el papel de pintor de lo ‘horrible’, de artista desafiante de espectadores típicos que nunca se atreverían a enmarañar crepúsculo y amanecer. Nadie podía superar a nuestro artista en la libre expresión de la belleza de la angustia, en la estética de la decadencia. Nuestro personaje resultaba excepcional para depositar su angustia al fondo de una aparente cursilería. Güell, Gaudí y Clapés, no sólo buscaban lo diferente, la tradición ajena a los repertorios formales grecorromanos. Los tres se complacían con el impúdico hedor de la decadencia.

Frederic Rahola expresa con acierto la ambivalencia de la ‘obscura’ habilidad del pintor: *“posee el sentimiento de lo grandioso y de lo horrible”.*<sup>108</sup>

### Clapés y Gaudí

La relación de Gaudí (1852-1926) con Clapés, pudo surgir en Reus, cuando ambos residían en aquella ciudad, o bien, cuando Gaudí estudiante, -residente en Barcelona desde 1868-, visitaba a su familia en Reus. Está documentada la intensa relación de amistad y de trabajo que se dio entre ambos creadores por lo menos a partir de la colaboración de Clapés para el palacio Güell y hasta 1910, cuando ambos trabajaban para los señores Milà, en la obra de la famosa ‘pedrera’.

Clapés, como Gaudí, quiere ser original y lo hace acudiendo al arte del pasado, obteniendo de esta manera una producción plástica que, aunque parezca contradictorio, representa toda una novedad. Sin embargo, por tratarse de una reinterpretación personal de un determinado arte pretérito, esa producción está imbuida de un ‘espíritu decadente’.

La amistad que unía a Gaudí y a Clapés, implica una serie de influencias y afinidades ideológicas y estilísticas. De acuerdo al testimonio de Joan Matamala, los dos artistas conversaban sobre la pintura de los grandes maestros:

*“El tema de la pintura apasionaba a Gaudí de manera especial. Con Clapés, con sus colaboradores y con los visitantes del templo, hablaba Gaudí a menudo de temas pictóricos. Desfilaban nombres de todos los países y alguna vez se detenía en un autor: explicaba cómo una tabla del Giotto, o de Fra Angélico, o de Mantegna, presenta íntegro el principio decorativo mural”.*<sup>109</sup>

No es excesivo decir que Clapés representa en pintura catalana el mismo papel que Gaudí en arquitectura, a un tiempo *modernista* y genio aislado. *En el arte*

*tridimensional de Gaudí, la materia siempre se hace líquida, se “funde”, en el arte bidimensional de Clapés, la materia se hace vapor, se “sublima”. Más allá de las tendencias del momento de “esas corrientes modernistas que cifran toda su gloria en prescindir de la forma”<sup>110</sup>; Clapés y Gaudí, entienden el arte como redención de la materia, obtener su conversión trascendente. Alquimia. Por algo estaban tan ligados.*

Eliseu Trenc expresa según su criterio esa íntima vinculación, en la que también incluye a Jacint Verdaguer:

*“El Verdaguer que trenca amb la burgesia catalana, que recerca noves formes de vida, que s’acosta a les idees evangèliques, franciscanes de pobresa i que, a més a més, intenta de practicar-les acostant-se als desposseïts i marginats, el Gaudí vell que viu de forma ascètica en el seu temple de la Sagrada Família, que ell anomena la Catedral dels Pobres, i que es dedica a activitats de mendicant per a la Sagrada Família, tenen en Clapés un germà espiritual, potser no tan genial com ells”.*<sup>111</sup>

### El decadente palau Güell

La ‘nueva’ casa Güell, construida entre 1886 y 1888, corresponde a los esquemas de la ‘casa finisecular’ que se relaciona con un momento de efervescencia del coleccionismo entre la burguesía aristocratizante de la época. En aquel momento, la alta decoración se concebía como espacio museográfico. El concepto arquitectónico y decorativo del palau Güell, es una original y genial interpretación de Gaudí de los palacios de los Fortuny, - el romano del padre y el veneciano del hijo-. Un severo contenedor de toda clase de objetos diversos, tan diferentes entre sí, como valiosos por su carácter de piezas extrañas y ajenas a su contexto, ya sea espacial o temporalmente hablando. Un escenario no sólo de lo cotidiano, sino también del devenir histórico, dirigido a la preservación de aquellas piezas, de un mercado emergente, hostil e indiferente al valor sagrado o sentimental que podían representar aquellos objetos.

El palau Güell, fue considerado por Eusebi Güell y López, vizconde de Güell “el delirio de un artista veneciano del siglo XV”, y también, aunque parezca contradictorio, “inicio de una revolución arquitectónica”.<sup>112</sup> “Fielmente antiguo y a la vez, poderosamente original”.<sup>113</sup> Una pertinaz idea decadente.

En 1894, el “Centre Excursionista de Catalunya”, publicó la “Monografía de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi” con texto y catálogo de Josep Puiggarí. Puiggarí, como otros tantos periodistas, da cuenta de las importantes obras de arte y de mobiliario que formaban parte de la decoración y el museo emplazados en el palau Güell. El catálogo de ‘pintura moderna’ inicia con los óleos de Clapés:

*“Diferents quadros d'en Clapés, en lo gran saló: “Santa Isabel, reina de Hungría, donant sa corona á un pobre”; “Familia pagesa orant al peu de una creu termenal”; “lo Hércules de L'Atlántida”, tots quadros de extraordinari vigor, ben il·luminats; bosqueig de “la Primavera” (en lo avant-saló recibo); “retrato de Balmes”, nostre gran philosoph modern; “grupo de nenas jugant” (en dit saló)”.*<sup>114</sup>

En 1908, P. de Zulueta, publicó un artículo en el diario madrileño “La Época”, en donde hace un recuento de las piezas del palau Güell que más llamaron su atención.<sup>115</sup>

El vestíbulo, dice, contaba con una pieza moderna y otra milenaria: el plafón de Clapés en que el inmortal Verdaguer describe, en inspirados versos, a Hércules buscando a las Hespérides y una testa griega encontrada en Castelló d’Ampurias. En la sala de pasos



perdidos se encontraban *primorosos lienzos de Miracles, Clapés, Mas y Fondevila, Ferrán, Sanz, Graner, Tamburini, Galofre, Román Ribera, Gómez y Turquest y otros*. Zulueta menciona el mobiliario compuesto por arquillas mallorquinas del siglo XVII, la sillería tapizada con cueros de Córdoba y un cofre repleto de tradiciones *pairales*. Nombra además, un busto de Joan Güell i Ferrer colocado *sobre un precioso mármol alegórico*. Seguidamente, nos habla de una galería de antepasados colocada en el altillo que representa una continuación del salón.

Cuando el recuento se enfoca al salón principal, Zulueta no obvia la mención de los plafones de Clapés, además de un banco central cuyo diseño incluye una alegoría de la tradición realizada en bronce; tapizado con hilos de oro y seda, al estilo de los terciopelos de la catedral de Génova. En un ángulo del salón se emplazaba un busto de Jaume Balmes. El artículo describe los objetos que decoraban la capilla: dos lámparas de hierro forjado *adornadas con medallas de todos los santuarios tradicionales que en el solar catalán se levantan*, una imagen de la Inmaculada Concepción, reproducida en mármol, un tríptico de 1374, donado por el rey D. Juan, a la capilla de San Martí Sarroca, un tríptico más, este segundo, griego del siglo XVI; cuatro retablos de los siglos XIV y XV, tres cruces de hierro forjado de la misma época adornadas *con piedras y esmaltes primorosos*. Al centro del altar, por debajo del ara, un plafón gótico representando el ‘descendimiento de la cruz’. Ornamentos para los ritos litúrgicos, originales de los siglos XV y XVI, confeccionados en seda. Por último, el autor menciona un gran órgano, entre los elementos que conformaban la ambientación del salón.

Del comedor, el autor del artículo menciona una chimenea ‘monumental’ diseñada por Oliveras, y a manera de visillos, *riquísimos tapices de Flandes y Bruselas*.

Zulueta destaca el mobiliario del fumador de estilo Luis XVI, producto del encargo de la abuela materna de Eusebi Güell. Menciona las incrustaciones e iluminadas con miniaturas y espejos de la época, que tenían las consolas e indica que estaba decorado con pinturas al temple del Vigatà.

Sólo un ambiente festivo, pletórico de luz e invitados, podía disimular el aspecto desafiante de la casa de Güell, así lo demuestra la crónica de Josep Franquesa relativa al concierto en honor del nuncio apostólico del papa León XIII, ofrecido en 1894:

*“La suntuosa morada, vestida por todas partes con pinturas, estatuas y tapices, parecía despojarse de su severidad y su misterio al sentirse acometida por el rumor siempre alegre y ameno de los escritores y artistas”*.<sup>116</sup>

El ‘misterio’ del lugar, era percibido por la gran mayoría de los analistas del palau Güell, incluso el que transmite su original sistema de iluminación cenital:

*“El salón central es de grandes proporciones; de él da idea un solo dato: el de que tiene 17 metros de altura, en forma de cúpula, que por ser parabólica es única en el mundo. Está aquella agujereada, y por los huecos penetra la luz cenital, dando a la estancia misteriosas tonalidades”*.<sup>117</sup>

Las palabras de Frederic Rahola que citamos enseguida, dan buena cuenta de una evidencia: el carácter lúgubre del palau Güell, lo que podemos hacer extensivo a las personalidades de Gaudí y de Clapés. El propio “F” (Rahola), señala la afinidad entre ambos creadores y el edificio:

*“Nadie más apto para decorar la obra de Gaudí que Clapés, cuyas diversas gradaciones imaginativas se enlazan perfectamente con las contrarias impresiones que produce aquella mansión, ora risueña como un patio árabe, ora triste como un castillo, grandiosa en su contextura, delicada y sutil en sus pormenores, sombría en su exterior y con recintos saturados de luz esplendorosa”.*<sup>118</sup>

#### Aspectos ‘operativos’ del encargo

La paradoja más grande que alberga el trabajo pictórico de Aleix Clapés, -por lo demás, invadido de paradojas-, es que su máxima y principal obra, no existe. El mural de “Hércules a la búsqueda de las Hespérides”, encargado por Eusebi Güell y su célebre arquitecto, Antoni Gaudí, para la pared lateral del palacio barcelonés, emplazado en la calle “Nou de la Rambla” e inspirado en un pasaje del poema “L’Atlàntida” de Jacint Verdaguer, desapareció con la acción de la intemperie. A decir verdad, esa ausencia física es una metáfora fiel de las constantes contradicciones que conforman el transcurso del desarrollo de la carrera artística de nuestro personaje.

El período de estabilidad política conseguido con la Restauración monárquica de 1875, coincide con un momento de prosperidad en Catalunya. Eusebi Güell y su mujer, Isabel López, eran hijos de Joan Güell y Antonio López; ambos personajes habían nacido en el seno de familias humildes y amasaron cuantiosas fortunas en períodos de tiempo relativamente breves, a través de sus negocios en Cuba. Un hecho común en este ámbito, ya que la mayoría de las fortunas de los burgueses catalanes del siglo XIX, se habían obtenido a través de negocios en América. Se trata de los personajes conocidos como ‘indianos’.

“L’Atlàntida”, -joya preciada de la literatura en lengua catalana desde su triunfo en los Juegos Florales de 1877-, es un poema épico inspirado en los mitos de “los trabajos de Hércules” y “la Atlántida”. Está compuesto por diez cantos, además de una introducción y una conclusión que glosan la gesta de Colón.<sup>119</sup> Este trabajo literario había formado parte importante de la ‘mitología’ operativa para los fines de Antonio López, suegro de Güell, de quien Verdaguer era protegido y a quien el poeta había dedicado su epopeya. El entramado argumental del poema verdagueriano llegó a ser operativo para López como una velada legitimación a su agresiva intervención en Cuba.<sup>120</sup> El poema, además, contribuía a la satisfacción de otras urgencias normalizadoras de López, a través del pragmático ‘altruismo’ de su mecenazgo al proclamado “poeta de Cataluña”. El analista Juan José Lahuerta, resume el poema de Verdaguer en las siguientes líneas:

*“Por un lado, el mito del origen de España como tierra, como configuración orográfica que en su singularidad ya reclama su destino, descrito en los gigantescos movimientos de ríos, montes y mares; por otro, la patriótica historia del origen político de España y de su imperio universal centrada en unos personajes –Colón, Isabel- que se convierten, obviamente en los herederos del mítico héroe. Así, pues, Europa y América, separadas por mano de Hércules, rey de España y heredero de la Atlántida, vuelven a unirse por medio de Colón e Isabel”.*<sup>121</sup>

Líneas suficientes para entender la circularidad de la analogía entre el derecho ‘fatal’ de España para intervenir en América, y, consecuentemente, la justificación de López para el desarrollo de sus explotaciones e intervenciones en Cuba.

Güell y López, respectivamente padre y suegro de Eusebi Güell, mecenas de Aleix Clapés, representan la cúpula de la alta burguesía catalana de la época, muy diferenciada de la pequeña burguesía y de la menestralía. Las privilegiadas

circunstancias de Eusebi Güell, condicionaron que éste llevara al límite la necesidad de aquellas burguesías de legitimarse, de demostrar una nobleza de la que carecían, de apropiarse de un pasado de esplendor que no les había sido dado; de manifestar una pretendida nobleza, todo ello encaminado a influir en la sociedad de su tiempo y, por supuesto, a beneficiarse de esa influencia deliberada, como instrumento para conservar, aumentar y potenciar sus privilegios.

Los recursos de Güell que lo posicionaron entre los magnates de la España de su tiempo y por consecuencia, su interés en influir en su sociedad, incidieron en la manera en que éste desarrollara una serie de símbolos de estatus, tan grandilocuentes y presuntuosos como útiles para sus intenciones.<sup>122</sup>

Eusebi Güell, próximo también a Verdaguer, (llegó a financiar la edición de “Canigó”), había utilizado previamente la imagería aludida por el poeta en “L’Atlàntida”, para su finca de recreo ubicada en Les Corts de Sarrià (zona actualmente absorbida por el crecimiento urbano de Barcelona). En aquel proyecto, ejecutado entre 1884 y 1887, un joven Antoni Gaudí diseñó un conjunto arquitectónico cuyos elementos principales eran una portería, una caballeriza y un picadero, pero también diseñó la reja de entrada que representa a Ladón, guardián del “Jardín de las Hespérides”. Sobre dicha reja, mandó colocar la escultura de un naranjo realizado en antimonio –ambos elementos aludidos por la épica verdagueriana-. Gaudí, además, proyectó una fuente emplazada en los jardines de la finca, que fue conocida como “Fuente de Hércules”, debido a que integra un busto del héroe mitológico.

Así pues, Güell se apropia de la herencia simbólica de su suegro, -en cierto modo inspirador de la epopeya de la que Clapés interpreta el pasaje plasmado- y no duda en elegir el máximo símbolo nobiliario a su alcance: la imagen de Hércules, el fundador mítico de Barcelona, para su palacio urbano. Una apropiación que no reservó para sus estancias privadas, su despacho o sus salones de recepción, Él, el “príncipe” de Barcelona, “sucesor” de López, hizo la máxima demostración posible del mito acaparado para sí, el sitio más visible de su casa: la fachada.

El edificio de Gaudí y el poema épico de Jacint Verdaguer, se funden y confunden, -valga la cacofonía- a través de la imagen pintada por Clapés. El peatón que transite por la Rambla y una de sus travesías, la calle Nou de la Rambla, (antigua calle del Conde del Asalto), no puede ser indiferente al edificio de Güell. Sabe que dentro de él mora el “patriarca” de Catalunya. Una manipulación conseguida con un potente imaginario pictórico y arquitectónico, tan engañosa como efectiva para los intereses de su propietario.

El impacto que causaba el mural, puede calcularse con la memoria escrita por L. Folch, para el “Diario de Barcelona”, en enero de 1921, unos días después del deceso de nuestro artista:

*“Hace de ello muchos años, era yo todavía muy niño, que pasando en compañía de mi padre por las Ramblas hizo asomarme a la calle del Conde del Asalto y señalándome el extenso muro de la medianería del palacio de los condes de Güell que da sobre el Crédito Lyonés, me mostró una figura de colosales dimensiones que había allí pintada, representando un hombre casi desnudo, de férrea musculatura, con una tea encendida en la diestra y en actitud de botar fuego a no sé qué; y me dijo: ¿Ves esta pintura? Es de un pintor que se llama Clapés”.*<sup>123</sup>

Siendo excesivamente sintéticos, el mural en cuestión surge de las intenciones de Güell de ostentar ante sus compatriotas su posición de prohombre y de patriarca, echando mano de un recurso violento, potente y obvio: la imagen del fundador mítico de

Barcelona, -Hércules-, en su propia residencia. No está de más recordar que por tratarse de una residencia privada, no cabía la adjudicación de este símbolo principesco, ni el yelmo de Jaume I, ni las barras de la bandera catalana. Símbolos todos, presentes en la fachada principal del palau Güell.

Es adecuado hacer hincapié en el hecho de que la conclusión del mural, un acontecimiento que había de considerarse absolutamente privado, tuvo una repercusión pública. Así lo demuestran los comentarios aparecidos en “La Vanguardia” o en “La Dinastía”. En dichas notas de prensa, destaca el comentario relativo a la capacidad de la obra para captar la atención de los transeúntes:

*“Ha quedado descubierto y llama mucho la atención del público, el trozo de pared del palacio que en la calle del Conde del Asalto posee el señor Güell”.*<sup>124</sup>

No es exagerado afirmar que cuando Clapés acepta el encargo de Gaudí, acepta de rondón el papel de pintor favorito del “monarca” de Barcelona; de artista apoyado por el máximo mecenas que puede conseguir. Ciertamente, ser un “pintor de corte” en las postrimerías del siglo XIX no es sólo un anacronismo, es también la condena a la marginalidad de los flujos de un nuevo y competitivo mercado del arte que se instauraba precisamente por aquellos años, avivado con las premisas de la ideología de *l’art pour l’art*.

El mecenazgo de Güell, se elogiaba en las publicaciones de la época, que glosaban las bondades de su palacio:

*“Güell nos recuerda a aquellos magnates del renacimiento que reunían a su alrededor arquitectos, pintores y escultores, prestándoles ocasión para desenvolver sus facultades creadoras, convirtiendo sus moradas en museo y al par en escuela. Así, junto a Gaudí, aparecen el pintor Clapés, el arquitecto Oliveras, que ha hecho prodigios de ornamentación; Puntí, que en esta obra ha realizado con la madera, verdaderas obras de arte; Oñós y Gabarró, dos cerrajeros que, puestos a prueba, han resucitado las maravillas de los antiguos herreros catalanes, y otra multitud de artífices que, estimulados por la grandiosidad de esta construcción, han dado poderoso impulso a sus facultades y a sus medios.”*<sup>125</sup>

Sin embargo, el patrocinio significaba para el pintor, la pérdida o la disminución de la libertad creativa. Clapés tenía que ceñirse a la configuración de una iconografía establecida de antemano por el mecenas. Ni los temas ni los géneros podían ser libres. Volvemos a citar a Lahuerta, quien desglosa la personalidad de Güell como mecenas:

*“Güell intenta restablecer la figura del mecenas en sus aspectos más inmediatos, haciendo al artista dependiente tanto en su trabajo como en los temas de su trabajo. Al art pour l’art de los modernistas, pues, Güell opondrá en sus empresas, como iremos viendo, un arte temático e integrado; pero, sobre todo, frente al mercado artístico en el que la burguesía, convertida en público anónimo, compra, Güell reivindicará la figura identificable, única, del mecenas que, más allá de la alienación de la mercancía, simplemente posee”.*<sup>126</sup>

Además, el hecho de que ni en Catalunya ni en España existiera otro “príncipe” a la altura de Güell, representaba un privilegio para nuestro artista, pero también una fatalidad. Clapés, consiguiendo de golpe el encargo más ambicioso que podía obtener, perdía la posibilidad de superarlo.

### Características formales del mural “Hércules en busca de las Hespérides”

Aún cuando el mural de Clapés del que hemos venido hablando en esta parte del estudio no se conserva, hay documentación gráfica suficiente que permite hacer una descripción pormenorizada del trabajo:

- 1) Una fotografía del mural, reproducida en la revista “Hispania” monográfica de Aleix Clapés, en julio de 1902.<sup>127</sup>
- 2) Un óleo sobre tela de 420 x 345 cm., -que muy probablemente estuvo ubicado en uno de los vestíbulos del palacio,-<sup>128</sup> actualmente propiedad del MAMB, donación de Maria Lluïsa Güell López, hija del conde de Güell, en 1928.
- 3) Finalmente, un óleo sobre tela de 74 x 70 cm que representa un esbozo de la obra definitiva. Este trabajo es propiedad del “Servicio de defensa del patrimonio artístico nacional” (institución del bando nacional, encargada de la preservación de los bienes artísticos patrimoniales durante la guerra civil española); fue depositado en el MAMB en 1945. Las dos piezas correspondientes al MAMB, se titulan “Hércules incendiando los Pirineos” y se les atribuye una fecha de ejecución que va entre 1889 y 1890.
- 4) Por otra parte, el Arxiu Clapés conserva un cliché de vidrio de 20 x 30 cm con la fotografía del modelo en el que Clapés se inspiró para el boceto, la prueba y el mural.



1) Alejo Clapés  
*Hércules en busca de las Hespérides*  
 (1892)  
 Mural al fresco pintado en la pared  
 lateral izquierda de la fachada del palacio  
 Güell, actualmente desaparecido.



2)



3)

2) Alejo Clapés. “Hèrcules incendiant els Pirineus”. Óleo sobre tela. 420 x 345 cm (c. 1889-1890) MNAC 3) Alejo Clapés “Hèrcules incendiant els Pirineus”. Óleo sobre tela. 74 x 70 cm (c. 1889-1890) MNAC



4) Alejo Clapés  
*Hèrcules incendiant els Pirineus*  
Negativo en placa de cristal de 21 x 30 cm  
(tratamiento digital al cliché original)  
(c. 1889-1890) Arxiu Clapés

Cuando Maria Lluïsa Güell donó al MAMB los lienzos de Hércules clapesianos que ella poseía, informó a la institución la posible fecha de su ejecución: entre 1889 y 1890. Una aproximación nada desencaminada si recordamos que la fecha de finalización del mural al fresco fue en marzo de 1892. Por todo ello, la fotografía que realizó el propio Clapés del modelo de Hércules debe corresponder a los últimos años de la década de los ochenta del siglo XIX.

A través de la cámara fotográfica, los clichés y fotografías del pintor, conservados en el Arxiu Clapés, podemos comprender una parte importante del método de trabajo del pintor, en el que la fotografía como recurso metodológico juega un papel primordial. Afortunadamente, el AC conserva la fotografía del modelo de Hércules, cuya pose está copiada literalmente. De esa fotografía, tomada en un escenario exterior, bien vale la pena comentar el desnudo integral del modelo y el modesto *atrezzo* que fue utilizado para la puesta en escena: dos trozos de leña y un banco de madera sobre el que el modelo reposa el tronco que lleva en su mano izquierda. El pintor determinó con firmeza la postura que deseaba pintar del semidiós. Así lo demuestra el único cliché de cristal que se conserva en el Arxiu Clapés sobre el tema y la fidelidad a esa imagen con la que el pintor realizó los bocetos y el mural.

El boceto no está expuesto en las salas del MNAC, (ni ninguna de las cerca de treinta obras de Clapés que se conservan en las reservas de la institución). Sin embargo, ha formado parte de dos exposiciones temporales, relativamente recientes.<sup>129</sup> Esta pieza puede orientarnos sobre el aspecto y la técnica que tuvo la obra definitiva.

F., el crítico de “La Vanguardia”, en el artículo multicitado, nos describe la escena plasmada:

*“Ha elegido Clapés para esta colosal pintura un episodio de la Atlántida de Verdaguer, cuando Hércules, yendo en busca de Hespéride, atraviesa campos y paludes, llevando por antorcha un árbol encendido. La grandiosa imagen del poeta ha conseguido gráfica expresión en la obra del artista, que se destaca brillante, teniendo por enorme marco los sillares que la circundan”.*<sup>130</sup>

Hércules no mira al observador, enfoca su vista hacia la tea que porta en su mano derecha levantada. El héroe avanza hacia el espectador, un efecto conseguido con el ‘movimiento’ que las piernas sugieren: La derecha por delante de la izquierda, cuyo escorzo, el artista exagera, para imprimir dinamismo a la imagen. Rasgo que el crítico de “La Vanguardia” elogia:

*“Entre los primores del dibujo, merece citarse la pierna de segundo término, pintada de escorzo con dominio completo de la perspectiva”.*<sup>131</sup>

De igual manera, el tamaño de la cabeza, fue disminuido en el mural, en relación al retrato fotográfico, con la intención de acentuar el efecto de monumentalidad del personaje, ante la perspectiva del público que se ubicaba en un plano considerablemente inferior. Hércules, desnudo, sólo lleva puesta una cuerda que cruza su abdomen. Clapés, a diferencia de su modelo fotográfico, cubrió púdicamente al protagonista del mural con nada más que un pequeño taparrabo. El hijo de Júpiter, lleva en la mano izquierda un mazo.

El claroscuro es primordial en esta obra de Clapés. La luz surgida de la antorcha es la única fuente lumínica en el ámbito del mural. El fuego que emerge de la tea, forma una diagonal que cruza de izquierda a derecha la parte superior del espacio pictórico. La llama crepita sobre el cuerpo de Hércules, dramáticamente. El resto del espacio está



sumido en las sombras. A pesar de la predominante obscuridad, es posible ver que el héroe está transitando un sendero. La penumbra nebulosa que predomina en la escena, sugiere muy indefinidamente formaciones vegetales, o también un espacio cavernoso, un tema recurrente en la cultura popular decimonónica. Como ejemplos significativos de la anterior afirmación, podemos mencionar los decorados para las representaciones de los dramas de Wagner, o los ambientes donde se sitúan pasajes de las novelas de Jules Verne.<sup>132</sup>

El caos descrito en “L’Atlàntida”, la destrucción que rodea a Alcides, se traslada al fresco, a través de las tinieblas que ahí predominan y del paso resuelto del héroe, apenas iluminado con la luz roja que se desprende de la antorcha. Una obra que mezcla el erotismo del tratamiento sensual de la figura humana, con la muerte y destrucción que inunda la narración de Verdaguer.

Debe destacarse el vigor de la ejecución del mural, que se traslada a la pincelada impetuosa. No debe extrañarnos, por ello, que el Hércules de Clapés sea “hijo” de “*La liberté guidant le peuple*” (1830) de Delacroix: La postura de las figuras protagonistas, su paso decidido, la orientación de sus testas hacia la derecha, la nebulosidad circundante. Donde la libertad porta una bandera, Hércules lleva una antorcha. Donde la alegoría coge una bayoneta, Alcides blande un mazo. Ambos personajes, además, llevan atada una cuerda que enfatiza sensualmente sus torsos.



Izq.: Eugène Delacroix “*La liberté guidant le peuple*” (1830) Der.: Aleix Clapés “*Hércules en busca de las Hespérides*” (1892)

No resulta ociosa la comparación del mural de Clapés con el lienzo de Delacroix por varias razones: Ambas obras ilustran una grieta en las estructuras políticas y sociales de su tiempo. La alegoría de la libertad es un icono de la rebeldía burguesa contra la rígida estructura monárquica encabezada por Carlos X. Mientras que el mural de Clapés reivindica, de manera velada, el renacimiento del catalanismo, del que Güell destaca como símbolo. A nivel artístico, tanto Delacroix como Clapés, en general, huyen de su formación academicista y lo demuestran en las obras que aquí comentamos.

Delacroix, representa el punto álgido de la pintura romántica francesa, mientras que Clapés, artista en un contexto periférico, enlaza la Renaixença, -el romanticismo nacionalista catalán-, con la modernidad, a través de esta obra que a un tiempo, connota un romanticismo tardío y un nuevo lenguaje plástico en su contexto. Wagnerismo, Simbolismo, Decadentismo o Impresionismo, son tendencias propias de un ‘espíritu romántico’. Tendencias que si bien no definen la obra excepcionalmente individual de Clapés, funcionan como coordenadas que ayudan a aproximarnos a ella.



Por todo ello, la obra de Clapés puede englobar algunas de las facetas dispares y opuestas, tan enlazadas al propio concepto de *Modernisme Català*. A manera de prueba, vale renombrar las palabras de ‘F.’ (Frederic Rahola):

*“Alejo Clapés es un artista de verdadero talento y marcada personalidad. Posee el sentimiento de lo grandioso y de lo horrible”.*<sup>133</sup>

Dos artículos periodísticos indican que un panel de “Hércules” de Clapés se localizaba en uno de los vestíbulos del palau Güell. Por la descripción que P. de Zulueta, hace de la obra en uno de esos artículos, no queda lugar a dudas, que la escena plasmada por Clapés, para el interior del palacio, era el mismo que el exterior:

*“Un tramo de ancha escalera central, de mármol, da acceso a una segunda entrada, en la cual se admiran dos obras de arte, moderna una y antiquísima la otra, que constituyen su principal ornato.*

*Un plafón de Clapés, gráfica expresión del pasaje de La Atlántida en que el inmortal Verdaguer describe, en inspirados versos, a Hércules buscando a las Hespérides, enhiesto el brazo, en que flamea hachón como herculano colosal, es el tema de la composición pictórica que constituye la primera de aquellas.*

*Una testa de griega, encontrada en Castelló d’Ampurias en admirable estado de conservación, y con tal belleza escultórica que mereció dedicara a su descripción un número entero la “Revista Arqueológica” de París, constituye la segunda”.*<sup>134</sup>

Consideraciones diversas pueden desprenderse del texto de Zulueta. La primera, -que ya hemos indicado líneas arriba-, se relaciona con el hecho de que Maria Lluïsa Güell, donó al MAMB un lienzo de Clapés de gran formato (420 x 345 cm), titulado: “Hércules incendiando los Pirineos”, esta es la pieza que seguramente estuvo colocada en el vestíbulo del palau Güell, ya que la escena comentada en el artículo y su descripción como ‘panel’, nos aproxima a la pieza que actualmente se localiza en la reserva del MNAC.

Mientras que en su artículo de 1892, Frederic Rahola, habla de Clapés como ‘nada moderno’, sino ‘eminentemente subjetivo’;<sup>135</sup> Zulueta, en cambio, en su texto de 1908,<sup>136</sup> se refiere al “Hércules” de Clapés como ‘pieza moderna’. Los dieciséis años que separan ambas opiniones, encierran una revolución plástica en Catalunya que incide en la percepción sobre la obra de nuestro artista y que nos demuestran su carácter de precursor: si en 1892, la obra de Clapés era subjetiva, única; en 1908, formaba parte ya, de un universo artístico ‘a la moda’. Esa ‘modernidad’ que F. No percibe en “Hércules a la búsqueda de las Hespérides”, y el tema ‘jocfloralista’ que en él, Clapés interpreta, convierte a nuestro sujeto en un enlace entre “Renaixença” y “Modernisme”. Una afirmación que adquiere mayor relieve, si consideramos la preponderancia social y artística que el mural representa.

Introducimos un último comentario en torno al hecho de la exposición del “Hércules” de Clapés en el interior del palacio Güell, justo en su vestíbulo, al lado de una cabeza griega, procedente de Ampurias. El espectáculo público que representaba el mural de Clapés en el exterior, con su connotación de señal de sede del principado, se repetía en el interior de la casa de Güell, es decir, en el ámbito privado. Una reverberante indicación del noble linaje asumido por el mecenas, recordada esta vez a sus visitantes. No parece casual la conjunción del busto griego y el “Hércules”. Ambas piezas, milenaria la primera y ‘moderna’ la segunda, dan cuenta de un mismo alarde.

### Hércules y Pirene (“El Rapto”)

En uno de los artículos que han funcionado como hilo conductor para comentar aquí el mural “Hércules en busca de las Hespérides”, F. Nos indica haber visto un boceto en el que Clapés representa otro pasaje de “L’Atlàntida” de Verdaguer: “Hércules y Pirene”, que también funcionaría como elemento decorativo del palau Güell.

*“Muy pronto comenzará el señor Clapés una nueva pintura mural ‘Hércules y Pirene’ inspirada también en la Atlántida.*

*Hemos tenido ocasión de ver el boceto y auguramos por él una obra notabilísima”.*<sup>137</sup>

Es muy probable que el gran lienzo que Maria Lluïsa Güell donó al MAMB en 1928 y que figura en el catálogo del mismo museo referenciado con el título “El Rapte” (“El Rapto”), sea en realidad una prueba a escala real, para el segundo mural aludido por F., hipótesis que encajamos por la temática y dimensiones de “El Rapte” (el lienzo del MAMB, mide 304 x 292 cm). Efectivamente, en la fachada lateral del palau Güell, a la izquierda del marco de sillares de piedra que en su momento delimitó el mural de Hércules, existe otro marco de iguales características y tamaño. No sería absurdo pensar que ese espacio estaba destinado para un segundo mural, que nunca fue llevado a cabo.



Aleix Clapés “El Rapte” Óleo sobre tela 304 x 292 cm (c.1889-1890)

Como argumento para sostener esa hipótesis, no está de más recordar aquí los versos de “L’Atlàntida” de Verdaguer, asociados al rescate de Pirene, que sin duda, recuerdan la temática de “El Rapte”:

*Pirene, lluny dels homes vivia allí, dels óssos  
i llops en lo feréstec, rellent amagatall,  
sobre un roc, mal coberta d'un mant de cabells rossos  
de por i esgarrifances fent lo darrer badall.*

*Del bosc de flames mústiga la trau, com vera rosa,  
que enyora trasplantada son marge regadiu,  
i tan bon punt d'un salze al dolç frescal la posa  
colltorcent-se esllanguida: -jo moro ací- li diu.<sup>138</sup>*

Según nuestro criterio no hacen falta más demostraciones de que “El Rapte” es en realidad “Hércules y Pirene”, el boceto del cual, fue visto por F. y que proyectaba pintarse en la fachada del palacio Güell al lado de “Hércules en busca de las Hespérides”. Ambas obras presentan las mismas características formales, en cuanto a estilo y técnica. Los protagonistas envueltos en atmósferas difusas, claroscuros, Hércules como personaje central en ambos trabajos, con las características iconográficas que Clapés le adjudica: la cuerda en el torso y el mazo. En “El Rapte”, Hércules, dando grandes zancadas, rescata a Pirene, “de rubia cabellera”, en medio del humo provocado por el incendio de los Pirineos. En la imagen, como en el poema, Pirene desfallece víctima de la catástrofe. La habitual combinación romántica de amor y muerte coinciden en el lienzo, enfatizada por el erotismo del contacto de los sensuales cuerpos desnudos de ambos personajes.

No era en absoluto necesario plasmar un segundo mural en la fachada del palacio. Cuando Clapés finalizó el primero, Güell estaba del todo satisfecho: “Hércules en busca de las Hespérides”, cubría sus expectativas. El mural indicaba a sus compatriotas que en ese palacio vivía el ‘descendiente’ del fundador mítico de Barcelona, “el príncipe en funciones”. Un segundo mural hubiera duplicado la imagen y la habría banalizado, disminuyendo la potencia de su carga simbólica. Al fin y al cabo, el fresco no tenía como fin último ni homenajear a Verdaguer, ni glosar gráficamente su poema, “L’Atlàntida”, ni mucho menos demostrar la habilidad de su pintor favorito. Palacio, poema y mural eran tan sólo vehículos para conformar una ideología proclive a sus intereses. Wagnerismo.

#### Presencia inquietante en el hall principal del Palau Güell

El ciclo de pinturas de Clapés en el interior del palacio, consta de cuatro grandes paneles murales ideados para los cuatro ángulos del *hall*. Los cuatro paneles que actualmente se encuentran en esas esquinas, fueron realizados hacia 1893 y substituyen unas primeras versiones que fueron pintadas alrededor de 1890.

El pintor realizó además, veinticuatro óleos sobre láminas de cobre para decorar reverso y anverso de los dos batientes de las puertas del oratorio, ubicado en el mismo salón y seis pinturas más, de mayor tamaño que las anteriores, realizadas directamente sobre los paneles de madera que decoran los dos batientes interiores de la puerta de acceso al salón.

El tema de doce de las pinturas que decoran las puertas mencionadas, está absolutamente claro, se trata de los bustos de los doce apóstoles, pintados individualmente en cada uno de los casetones que decoran las caras interiores de los batientes del oratorio. Por debajo de las placas de cobre que ostentan las figuras de los apóstoles, se conserva una primera versión de los discípulos de Jesús, pintada sobre los casetones de madera.<sup>139</sup> La temática del resto de las pinturas de las puertas, no puede definirse con exactitud, ya que fueron elaboradas a manera de esbozo.

Los cuatro paneles murales desarrollan temáticas variadas y se titulan: “Santa Isabel, reina de Hungría, donando su corona a un pobre”, “Familia campesina orando ante una cruz de término”, “Retrato de Jaume Balmes” y “Niñas jugando”. Tres de esos lienzos, se “doblan”, en los ángulos correspondientes, es decir, que fueron pensados para que se integraran de tal modo al espacio arquitectónico, que los marcos y las telas conformaran ángulos de noventa grados. Por otro lado, dos de los mismos paneles fueron concebidos para encajarse en vigas que transcurren por sus extremos superiores, de manera que ostentan los recortes necesarios para esa finalidad. Características sumamente particulares, que convierten estos murales y plafones en elementos estrechamente integrados a la arquitectura del edificio. Juan José Lahuerta, expone las razones por las que Güell aceptó esta propuesta de sus colaboradores de cabecera: “*se trata*”, -dice,- “*de una demostración del modo en que ese lugar ha sido sustraído a la circulación y al mercado, atravesado por una propiedad inalienable, que no conoce el tiempo del cambio.*”<sup>140</sup> Lo que, dicho en otras palabras, representa un exorcismo a los entonces nuevos sistemas de mercado del arte, que confieren a las obras artísticas carácter de *objeto* susceptible de ser comprado y vendido, despojándolas del estatus de ‘valores únicos e intransferibles’.

Diversos artículos monográficos sobre el palau Güell, publicados en los años siguientes a su finalización, mencionan otros dos trabajos de Clapés que se ubicaron en la antesala del gran salón y que no forman parte de la decoración actual del inmueble: Un mural de “Hércules en busca de las Hespérides”, ya comentado y que seguramente se trata de una obra que hoy forma parte de la reserva del MNAC y un esbozo alegórico de “La primavera”.<sup>141</sup>

Es destacable el hecho de que las pinturas de Clapés en el palacio, son modernas por anacrónicas. Prueba de ello es que no hay consenso entre los críticos de arte que las han comentado, -ni en su época ni en la época actual-, cuando se refieren a su estilo. Su anacronismo las emparenta con el propio edificio donde se ubican; un edificio con personalidad única y al mismo tiempo vocación de reminiscencia: *La belleza que brota de las cosas del pasado es la más antigua y la más moderna*,<sup>142</sup> señala el mismo Lahuerta al comentar la relación del palau Güell con el decadentismo, y también: *Un mundo de excesos y extravagancia, con una tendencia clara hacia la tiniebla decadente*.<sup>143</sup>

### Primeras versiones

Al desarrollar la investigación del paso de Clapés por el palau Güell y observando las fotografías del edificio obtenidas en los primeros años noventa del siglo XIX, -correspondientes al Arxiu Mas y a la revista barcelonesa “La Ilustración Hispano-Americana” de enero de 1891-;<sup>144</sup> ha sido posible documentar que tres de los murales de Clapés, que actualmente se encuentran en el palau Güell, no habían sido pintados en el período señalado. Para entonces, existían otras versiones, más tétricas, si cabe, de “Familia campesina orando ante una cruz de término” y del “Retrato de Jaume Balmes”. Con respecto a “Santa Isabel, reina de Hungría, entregando su corona a un pobre”, este

mural no tuvo una primera versión. En su puesto había uno con el tema de “San Eusebio”. En lo que se refiere al cuarto mural, “Niñas Jugando”, no sabemos si el que conocemos substituye a otra versión, pues desafortunadamente, no existen fotografías de ese ángulo del salón captadas en los primeros años del palau Güell.

Por el tratamiento de estas obras, podemos decir que se trata de una serie de bocetos o pruebas, hechas con el fin de ser desplazadas por las obras definitivas, es decir, las actuales. Es posible que por debajo de las pinturas que conocemos, se encuentren estas obras, es decir, que conformen *pentimenti* de las telas, tal como ahora las conocemos. Otra hipótesis que aventuramos, es que aquellas primeras versiones hayan sido rechazadas por el mecenas, debido a su carácter cruel, descarnado y desafiante.

Por otro lado, la restauración de los trabajos de Clapés, conservados en el palacio Güell realizada en el año 2000, permitió el descubrimiento de una primera versión de los apóstoles, pintados directamente sobre los casetones de madera de los reversos de los batientes de la puerta y que se mantienen cubiertos con las placas de cobre pintadas con la versión conocida.<sup>145</sup>

Debido a que el mural “Santa Isabel...” tomó parte en el “Salón de La Vanguardia” efectuado en 1893 y “Familia campesina...”, fue presentado en la “II Exposición General de Bellas Artes de Barcelona” correspondiente a 1894, podemos decir que fue aproximadamente a partir de 1893 que estas obras se exhiben en el palau Güell y substituyeron a las anteriores.

#### “San Eusebio”

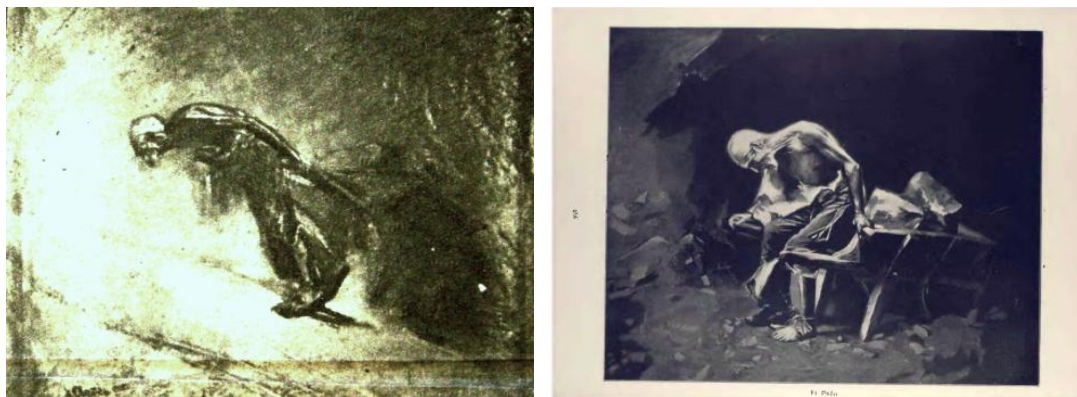


©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas  
Salón principal del palau Güell  
C. 1891

Con este mural, Clapés inaugura la tradición modernista de integrar a los edificios la efigie del santo o de los santos patronímicos de los propietarios de los inmuebles. A pesar de no contar con las imágenes necesarias para desarrollar un estudio analítico del mural de “San Eusebio”, es posible identificarlo, debido a los atributos iconográficos

adjudicados a los santos clérigos: la estola y la sotana.<sup>146</sup> En el mural de Clapés, San Eusebio, con los brazos en alto, predica ante una multitud compuesta de hombres, mujeres y niños, que lo escuchan con veneración.

El mural de “San Eusebio”, al igual que las primeras versiones del “Retrato de Jaume Balmes” y “Familia campesina orando ante una cruz de término”, técnicamente pueden identificarse con el tratamiento propio de ciertos esbozos. Igualmente, las tres obras fueron realizadas con una especie de ‘pincelada impresionista’. En cualquier caso, el “San Eusebio” de Clapés, representa una revolución en la pintura de su tiempo, puesto que no hay ninguna obra del período con la que se le pueda comparar, a excepción de otras obras de nuestro pintor, como “El Peón”, “Anciano tirando de una carretilla”, etc.



Aleix Clapés. Izq.: “Vell tirant d’una carretilla” (“Anciano tirando de una carretilla”) No datado. Der.: “El Peón” C. 1886

Para describir la atmósfera del cuadro, es necesario volver a utilizar las palabras habituales adjudicadas a las atmósferas de Clapés: nebulosidad, difuminación, vaporosidad y evanescencia. Adjetivos aplicables también a los contornos de las figuras. En el Arxiu Clapés, localizamos el famoso libro monográfico de Azara sobre Antonio Rafael Mengs,<sup>147</sup> quien pintó “La Apoteosis de San Eusebio”, en 1757, en la bóveda de la iglesia de “San Eusebio del Esquilino”. Seguramente, Clapés tuvo en cuenta esa obra, cuando pintó su versión personal de “San Eusebio”, aunque sólo fuera para realizar un trabajo diametralmente opuesto al riguroso neoclasicismo de Mengs.



Antonio Rafael Mengs  
“Apoteosis de San Eusebio”  
Iglesia de San Eusebio del Esquilino, Roma.  
1757.

Mengs representa al santo clérigo en ascenso, iluminado de la presencia divina, flotando en una nube propulsada por un grupo angélico. Clapés, por el contrario, nos muestra a Eusebio en el mundo, en la lucha de su apostolado. La muchedumbre que sigue su sermón, está representada como turba, como prole hambrienta y necesitada.



El interés de nuestro pintor por representar las capas más margindas de la sociedad, está relacionada con la corriente denominada ‘miserabilismo’, tan extendida en el período, dentro del arte europeo,<sup>148</sup> pero también, el posicionamiento político de Clapés, se hace evidente al manifestar en su obra pictórica, una sutil identificación con los más desprotegidos y necesitados, no exenta de compasión y desesperanza. Sobre el interés de nuestro personaje en plasmar el padecimiento de los desheredados, Eliseu Trenc desarrolla una interpretación personal:

*“Com, però, la societat burgesa catalana del temps, els mercaders del temple, podien acceptar un art tan evangèlic, alhora moralista i idealista, que denunciava de forma aclaparadora l’ambició, l’orgull, la rapacitat dels poderosos i els donava, de forma tràgica i torbadora, uns exemples de caritat cristiana?”<sup>149</sup>*

Trenc, al considerar el arte de Clapés como pletórico de evangélica caridad cristiana, obvia la resistencia de Clapés de integrarse al “Cercle Artístic de Sant Lluc”, de filiación católica fundamentalista, hecho que no ocurrió sino hasta un año antes de su defunción, en 1919;<sup>150</sup> así como las palabras del redactor de “Acción Cooperatista”, órgano de la Federación Regional de Cooperativas Catalanas, de marcada tendencia socialista:

*“A la vez que era un gran maestro en la pintura, era un entusiasta cooperatista que seguía paso a paso los avances del ideal nuestro. (...) Clapés, era el que mejor ha interpretado en la pintura los sufrimientos y explotación que sufre el proletariado, con aquel célebre cuadro del peón que tira de la carreta”.*<sup>151</sup>

“Familia campesina orando ante una cruz de término”



Aleix Clapés. Izq. “Familia campesina orando ante una cruz de término”. Primera versión. C. 1891. Der.: “Familia campesina orando ante una cruz de término”. Versión definitiva. C. 1893

Después del mural de Hércules, la obra más comentada de nuestro personaje, es “Familia campesina orando ante una cruz de término”. El boceto o primera versión que aquí presentamos, es el antecedente directo de esa obra a la que Casellas consideró precursora de la revolución pictórica catalana. De ello hablaremos en líneas siguientes. De momento, es importante determinar las diferencias entre esta primera versión y la que podemos llamar ‘definitiva’. El tratamiento formal, es evidentemente distinto. Mucho más libre y resuelto el primero que el segundo. Las características estilísticas propias de los trabajos de Clapés, se muestran en el ‘boceto’ con vigoroso ímpetu: la evanescencia, la vaporosidad, la pincelada violenta.

La personalidad de pintor literario de Clapés, en esta obra especialmente, agudiza el psicodrama de los personajes. Observando obras como estas, puede entenderse por qué algún comentarista lo define como “pintor solitario e inclasificable”, “perteneciente a una facción personal del simbolismo”; o bien “figura artística desmesurada”, “amante de una concepción fantasmagórica de la pintura (...) solemne de concepto y reverberante de forma”.<sup>152</sup>

El “boceto” de “Familia campesina...” expresa la rabia y la impotencia de la familia, que no ora, sino que grita, aúlla, exige. Incluso puede distinguirse entre ese torbellino macabro, a una Magdalena esculpida que se abraza a un crucifijo tétrico, figura que no aparece en la segunda versión. El padre se coge de indefinidos objetos, piedras, jarros, o una combinación de ambos. Da la impresión de que puede lanzarlos en cualquier momento. En la segunda versión, la familia del lienzo, muestra una angustiada resignación, una suerte de lastimosa serenidad. Los personajes no gritan, rezan. Sufren sin exaltarse. El padre, escuálido, se abraza a la cruz terminal, con una indefinible dignidad.

Clapés en su obra, exige a gritos, justicia para los desposeídos. Güell, una vez valorado el violento bosquejo, pide cambios sustanciales, o, peor aún; rechaza la primera versión de la obra y solicita otra, menos agresiva. Al artista no le queda más remedio. Su resignación y serenidad pueden equipararse a la del personaje central de la tela que sustituyó a la primera versión y que aún puede verse en el salón principal del palacio Güell.

### Apóstoles

En el año 2000, cuando Carme Clusellas retiró las placas de cobre con las pinturas de los apóstoles para su restauración, se encontró con unos apuntes del mismo pintor y del mismo tema, pintados directamente sobre los casetones de madera de la puerta.

*“D’un color sèpia sobre fons blanc. Són diferents en forma i traça: estan realitzades directament sobre la fusta i amb un traç lliure, com si es tractés d’esbossos”.*<sup>153</sup>

Estos bocetos potencian la extensión de las ropas de los personajes por encima de los rostros. Al igual que las versiones definitivas, todos los discípulos de Jesús, están representados de tres cuartos, con la diferencia de que en la serie de esbozos, cuatro de los personajes están vueltos de espaldas y con las cabezas giradas hacia arriba, como contemplando la ascensión del maestro. Los originales fondos nebulosos y coloridos de todas las obras de Clapés, en este caso, están ausentes. Destaca la fuerza expresiva de los sintéticos trazos de las figuras y los drapeados de los mantos.

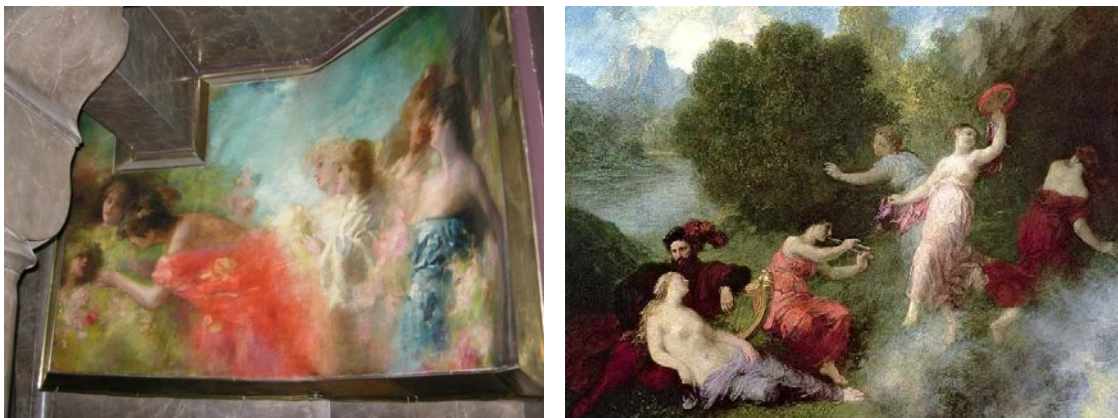
Como ocurre en la versión final, Clapés se autorretrata en la figura del apóstol más joven. Los once apóstoles restantes, están representados como ancianos. El color sepia



de la pintura al óleo utilizada, el clasicismo de la ejecución y los esfumados de los esbozos, recuerdan los dibujos a la sanguina de Leonardo.

## Murales y pinturas decorativas en las puertas

### “Niñas jugando”



Izq.: Aleix Clapés. “Niñas jugando”. Óleo sobre lienzo. 140 x 240 cm. C. 1893. Diputació de Barcelona/Palau Güell  
Der.: Henri Fantin Latour, “Escena de Tannhäuser”, 1864

La pesada carga temática y formal de los tétricos murales que Clapés pintó para el palacio Güell, producen en el usuario o visitante del edificio, sensaciones de misterio o incluso de temor. El panel “Niñas jugando”, representa el viento fresco necesario para disminuir esa carga. Un nada habitual Clapés, ligero y amable, plasma a un grupo de niñas y adolescentes, vestidas con atuendos de ricos coloridos, hablan y ríen en un ambiente exterior en donde parecen flotar rosas. Una de las chicas, sujeta una guirnalda con sus manos. Los delicados tonos pastel y la vaporosidad del ambiente conseguido con densos esfumados, recuerda los “Projets d’imagination” de Henri Fantin-Latour; especialmente su “Escena de Tannhäuser”. Un simbolismo dulce puede percibirse en ambas obras: mundos oníricos, ingravidos, fantásticos.

Posiblemente, el *Venusberg* representado por Fantin-Latour en la obra mencionada, sea el mismo lugar mítico que nos muestra Clapés en su lienzo. Esa hipótesis conformaría una circularidad entre los murales “Niñas jugando” y “Santa Isabel, reina de Hungría, ofreciendo su corona a un pobre”. Recordemos que en la ópera wagneriana “Tannhäuser”, el trovador abandona a la diosa Venus y vuelve al mundo de los mortales, en el cual, se enamora de Elisabeth, personaje que Wagner derivó de la legendaria santa Isabel, quien, viuda de veinte años, se dedicó a las labores de caridad, socorriendo a sus súbditos más necesitados.

### “Santa Isabel, reina de Hungría, ofreciendo su corona a un pobre”



Aleix Clapés; “Santa Isabel, reina de Hungría, ofreciendo su corona a un pobre”. Óleo sobre tela.  
Boceto. 46 x 69,5 cm; c.1889-1890. Donativo Pere Milà, 1933. MNAC.



*Aleix Clapés; “Santa Isabel, reina de Hungría, ofreciendo su corona a un pobre”. Óleo sobre tela.  
Panel mural, 370 x 240 cm; c.1891-1893. Diputació de Barcelona/Palau Güell.*

“Santa Isabel, reina de Hungría, ofreciendo la corona a un pobre”, es el mural más grande de los cuatro que ocupan los ángulos del gran salón del palacio Güell. Como ya se ha expuesto, ocupa el lugar que originalmente ocupaba el mural “San Eusebio”. Seguramente, Güell, -un gentleman-, cedió el honor de presidir el salón de su casa a la santa patronímica de su mujer, Luisa Isabel López.

Se ha dicho que el mural representa a santa Isabel de Hungría en dos facetas de su apostolado, es decir, duplicada en dos imágenes: a la izquierda, la milagrosa, devolviendo la vista al ciego y, a la derecha, la caritativa, ayudando al inválido; Eliseu Trenc, incluso, llama al mismo mural con el título: “Santa Isabel ofreciendo la corona de reina a un pobre y santa Isabel protegiendo a un inválido.”<sup>154</sup>

Desde nuestro punto de vista, Clapés representa a una única Isabel con su regia vestimenta entregando la corona a un necesitado, al tiempo que le devuelve la vista, y, al lado de la escena principal, aparece una pareja de menesterosos que se encaminan dificultosamente a solicitar ayuda a la reina. En la lectura del panel que hemos comentado, a la mujer que acompaña al inválido se le ha adjudicado también la identidad de santa Isabel.

El mural en cuestión, no estaba colocado en su sitio en enero de 1891, ocasión en que la revista local “La Ilustración Hispano-Americana”, presentó una fotografía del salón de la casa Güell, donde puede apreciarse el panel que lo antecedió.<sup>155</sup> La primera noticia que tenemos sobre esta obra, es de marzo de 1893, fecha en que tomó parte en la exposición denominada “Salón de La Vanguardia” celebrado en conmemoración de la Semana Mayor. El redactor anónimo de la noticia sobre la exposición, publicada en el periódico “La Vanguardia”, -probablemente Raimon Casellas-, se refiere al trabajo de Clapés, como ‘modernísimo’ y también: “ha tratado sus cuadros con la magia de su paleta deslumbradora”.<sup>156</sup> Tomando como base estas dos fechas, puede decirse que el panel que nos ocupa, fue pintado entre 1891 y 1893.

En abril de 1894, el redactor del artículo de “La Vanguardia”, “Exposición General de Bellas Artes”, enumera las obras recibidas por el comité de admisión para dicha exposición, entre ellas los grandes ‘panneux’ de Clapés: “La Oración” (“Familia

campesina orando ante una cruz de término”) y “Santa Isabel de Hungría”.<sup>157</sup> Sin embargo, en el catálogo oficial de la exposición, puede comprobarse que, finalmente, el panel de “Santa Isabel” no participó.<sup>158</sup>

Los ciclos iconográficos en torno a la santa húngara, la muestran siempre como Clapés la representó: realizando obras de caridad. Pero dada la consabida originalidad de nuestro pintor, la representación de Clapés es, por supuesto, única: Un mundo imaginario u onírico; fantasmagórico, turbio y oscuro, contrasta marcadamente con la ilustración de la fe y de la bondad que subyace en el lienzo. La gris neblina que envuelve a los personajes, adquiere un tono rosado en la parte central superior, ubicando la escena a hora temprana, justo al despuntar el alba. Al centro del mural, el pintor no ubicó a Isabel, sino a un mendigo arrodillado. Una señal de la sensibilidad perenne del pintor a favor de los desprotegidos y marginados. De la boca de Isabel surge una línea diagonal que acaba en los ojos del pordiosero que yace frente a la soberana. Un inquietante esquema que simboliza la sanación de la ceguera del indigente, por la palabra de la iluminada. El brillo y drapeados de la vestimenta de Isabel, enfatizan el contraste de su clase social con la de los desvalidos. La historia que narra nuestro pintor literario, llega al clímax, con el gesto de la santa que alarga su prenda más preciada, para ofrecerla al mendigo: la tiara real.

Al inicio de la sección, ya hemos mencionado que a la derecha de la escena principal, el pintor colocó a otros dos desposeídos, uno de ellos, descalzo, que se desplaza con dificultad, al tiempo en que se apoya en una mujer que lo cubre con su manto. De los ojos de la mujer, surge una espléndida luz, que destaca sobre la oscuridad del ambiente. Es la luz de la fe en Dios y en su emisaria. El potente claroscuro, enfatiza el brillo de la mirada de la mendicante, consiguiendo un efecto sobrecogedor.

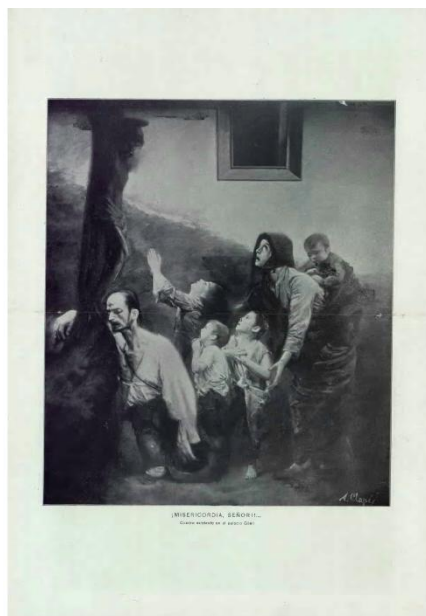
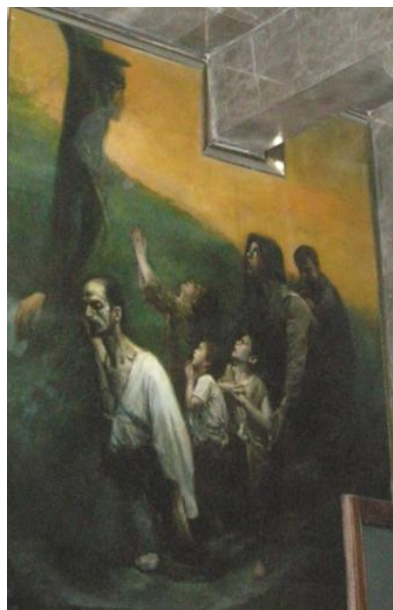
El mendigo y el éxtasis son los dos temas más recurrentes de toda la obra de Clapés. En su archivo, localizamos la fotografía de un modelo cuya delgadez y pobre vestuario recuerda al harapiento inválido que se aproxima a la santa. Es posible que esta fotografía haya sido hecha con el propósito de apoyar documentalmente la peculiar ejecución del óleo.



*Alex Clapés (atribuible). Modelo  
No datada. Arxiu Clapés*

Por detrás de la atribulada pareja del cuadro, se dibuja una indefinida maternidad que también se acerca a la santa taumaturga. El parentesco de este fragmento de la obra de Clapés con la obra de Carrière, es señal inequívoca de que a la fecha de la creación del mural, Clapés ya conocía al maestro francés.

## “La Plegaria”



Aleix Clapés. “La Plegaria”. Óleo sobre tela. 238 x 209,5 cm. Firmado sin data. (c.1891) Diputació de Barcelona. Palau Güell.

“La Plegaria”, es un óleo sobre tela de 238 x 209,5 cm. Firmado y sin data. De acuerdo a las fotografías del Arxiu Mas, no había sido realizado en 1891, pero tomó parte en la II Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, que se verificó durante abril de 1894. La fecha de su realización, por ello, se ubica entre 1891 y 1894.

El traslado del panel del palacio Güell al Palacio de las Bellas Artes de Barcelona con motivo de la Exposición, influyó decisivamente, no sólo en la difusión de la obra de Clapés entre la crítica y el público barceloneses, sino también en el desarrollo de un cierto Modernismo.<sup>159</sup> El mural fue citado en la prensa de la época, con diferentes nombres. Aparte del de “Familia campesina orando ante una cruz de término”, fue nombrado como “Los pobres”, “Plegaria” y “¡Misericordia, Señor!”. En el catálogo de la Exposición General de Bellas Artes, figura con el título de “Plegaria”.

Josep Roca i Roca, a raíz de la participación de Clapés en la II Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, desarrolló la primera y única semblanza de Alejo Clapés, la cual se repite en todas las notas biográficas posteriores de nuestro personaje.<sup>160</sup>

En esa semblanza, Roca puntualiza la actitud reservada de Clapés ante exposiciones y concursos:

*“Si de él dependiera, creo que raras veces acudiría á esta clase de certámenes; escribe Roca, y aclara que Clapés participó en la Exposición General cediendo á las imposiciones de la amistad, añadiendo que, para hacer acto de presencia en la actual Exposición de Bellas Artes, ha sido preciso echar mano de uno de los panneaux que decoran el salón principal de la soberbia morada del señor Güell y de un retrato, propiedad asimismo, del propio señor Güell, quien es, á lo que parece, el Mecenaz de Clapés”.*

En este lienzo, Clapés desarrolla una visión de la miseria, asociada al consuelo que aporta la religión; temática común a otras obras del artista: “Santa Isabel reina de



Hungría, ofreciendo su corona a un pobre” (c.1893) y los retratos de ancianos anacoretas que pintó en las dos últimas décadas del siglo XIX.

Dos de los cuadros más emblemáticos de nuestro pintor, “El Peón” (c. 1886) y “Anciano tirando de una carretilla” (sin data), también tratan el tema de la miseria, pero con un planteamiento disociado de la fe.

En otra sección de este estudio, hemos mencionado la abundancia del tema de la miseria en la producción artística europea del periodo: el llamado ‘miserabilismo’; que en Catalunya produjo ejemplos destacados, como son “Els degenerats” (1891), escultura de Carles Mani, “Els primers freds” (1892), escultura de Miquel Blay o bien, la tela “La catedral dels pobres” (1898) de Joaquim Mir. “Familia campesina orando frente a una cruz de término” se inscribe sin lugar a dudas, en esta corriente.

El hecho de que “Familia campesina...” se concibiera para un espacio preponderante del palacio Güell, implica el compromiso público del propietario y su familia, para con los necesitados. Una postura altruista como corresponde a la imagen de patricio cristiano, tan conveniente a los intereses de la alta burguesía, de la que Güell era el más preclaro ejemplo.

El mural expresa la ambigüedad ideológica de su autor. Por un lado, su interés en el socialismo, manifiesto en su adhesión al “cooperatismo”<sup>161</sup> y en sus trabajos de denuncia de la explotación, mencionados en líneas anteriores; y, por otro lado, su complacencia en la creación de imágenes religiosas que dan cuenta de su fervor católico.

La documentación que se conserva propiedad del pintor (Arxiu Clapés), demuestra también el interés del artista en los desposeídos. De la veintena de imágenes fotográficas que conserva el archivo, atribuibles a nuestro personaje, la gran mayoría retrata modelos de aspecto humilde o bien, caracterizados humildemente, lo que indica la importancia que el artista confería a las clases sociales más desprotegidas. Una declaración de principios y, al mismo tiempo, una afinidad congruente con su origen.

El panel muestra a un crucifijo visto de perfil, delante del cual se sitúa una familia compuesta de los padres y cuatro hijos, colocados también de perfil. Aún cuando el tratamiento de los personajes es realista, el escenario no lo es. El crucifijo, su base, el suelo que pisa la familia y el entorno inmediato, forman parte de un todo integrado, que no expresa el detalle de los materiales y está tratado con la característica nebulosidad clapesiana, trabajada en su totalidad en tonos verdes, cuyas profundidades y sombras, fueron acentuadas con negros y grises. Esa especie de atmósfera verdosa se interrumpe con una línea diagonal descendente, a partir de la cual aparece un plano que podría representar el cielo de un inusual color amarillo.

A la línea diagonal que conforma el horizonte, el autor, contrapone otra línea diagonal que resulta del grupo de personajes; consiguiendo un cierto equilibrio con forma de “X”. De entre los miembros de la familia representada, acapara la atención la figura del escuálido padre, que, arrodillado justo al lado del crucifijo, se sujeta con el brazo derecho, a la base de la cruz, mientras su brazo izquierdo cae laxo en dirección al suelo. Lleva su pecho cruzado por las cuerdas de dos bolsas que lleva pendientes del cuello. Sus ojos cerrados expresan a un mismo tiempo, agotamiento y resignación: El consuelo de la fe. Tres niños de pie detrás del padre, unen sus manos en gesto de imploración. La mayor de ellos, es una pequeña, cuya cabeza se inclina hacia atrás, dejando caer libre su cabellera, al tiempo que levanta sus manos juntas. Los ojos cerrados en actitud extática. -El éxtasis es una de las obsesiones temáticas de Clapés-. Los otros dos chiquillos, abren sus bocas para dejar salir ruegos. El mayor de ellos, cuya figura puede verse completa, lleva los pies descalzos y ayuda llevando una bolsa. La madre, que también ruega a voz en cuello, tiene la cabeza cubierta y el cuerpo envuelto con un manto. Un

niño pequeño pende de su espalda. Todos visten harapos de colores blancos y pardos que contrastan con el oscuro fondo verde; el hecho de que lleven efectos personales, es señal de que la familia recorre un camino.

Clapés utiliza todos los recursos a su alcance, para narrar un extremo drama humano. Para ello no sólo trabaja conmovedoramente los gestos de caras y cuerpos de los miembros de la familia; el pintor contempla también un tratamiento lúgubre e inhóspito al ambiente, compuesto por una atmósfera sombría y un extraño crepúsculo de un intenso amarillo. Incluso el crucifijo está representado de manera siniestra.

La asociación entre expresiones de sufrimiento, colores violentos y atmósfera tétrica, nos conduce a la ideología wagneriana. Clapés consigue la sugestión del espectador, a partir de la fusión de todos los recursos expresivos de su técnica y de su arte. Sin embargo, aún cuando el pintor logra su cometido: consigue transmitir al público dolor y sufrimiento extremos, la crítica más convencional y los espectadores más pragmáticos, no consiguieron comprender la aplastante discordancia entre el mural y la realidad. Precisamente, su carácter de absurdo, puso al panel de Clapés entre el selecto grupo de los más comentados de la muestra en la que participó. La posición de los críticos más interesados en la modernidad, fue de apoyo absoluto al panel, elogiando su originalidad y explicando sus propósitos. Raimon Casellas, crítico de arte de “La Vanguardia”, abanderado del modernismo “idealista”; alabó entusiasmado el trabajo del pintor, precisamente por su carácter wagneriano. No es por tanto casual, que el analista comentara la composición de Clapés, utilizando metáforas extraídas de la terminología musical:

*“La música estridente de las coloraciones, los cadmios y cromos de los cielos rutilando extrañamente sobre las manchas verdinegras de las vegetaciones y las figuras, consueña de un modo siniestro con el paroxismo de angustia que se refleja en los rostros. Y hasta la misma factura angulosa y como desbastada á hachazos añade algo de tétrico y violento á aquella visión del trágico dolor”.*<sup>162</sup>

Del nutrido grupo de telas que formaron parte de la exposición, sólo el trabajo de Clapés, representó para Casellas la fusión de sus ideales de modernidad, una elección trascendental, debido a que Casellas influía de forma capital en la difusión de un cierto tipo de arte, con el propósito de modernizar y equiparar con la Europa más avanzada, las manifestaciones artísticas y culturales de Cataluña.

*“De les obres que en l’Exposició General del 1894, s’aproximen a la proposta feta, fonent visió mística, llegenda o tradició amb paisatge (...) (Casellas) considera que l’obra de Clapés realitza plenament els objectius”.*<sup>163</sup>

En la serie de artículos que Casellas publicara en “La Vanguardia”, sobre el certamen, independientemente de su opinión elogiosa sobre el “paramento decorativo” de Clapés, el crítico más reputado del modernismo, tampoco consigue clasificar el estilo de nuestro personaje:

*“Donde la nota místico-religiosa se revela por manera intensa y personal, es en el paramento decorativo de Clapés, arranque de ascetismo patético, dramático, que por ser producto exclusivo del fogoso temperamento del artista, escapa á todo empeño de clasificación”.*<sup>164</sup>

Alfred Opisso,<sup>165</sup> por su parte, destaca también el ‘colorido absurdo’ de la obra, pero lo comprende como necesario para los fines dramáticos del pintor:

*“Obra de colorido absurdo, y, sin embargo, de una conveniencia magistral al asunto; obra que sacude, que aturde, que maltrata la sensibilidad”.*<sup>166</sup>

El recorte cuadrangular en la parte superior del mural, que admite una mayor integración entre la obra y la arquitectura del palacio Güell, fue también un elemento que llamó la atención y provocó polémica en la crítica de la Exposición de Bellas Artes. Josep Roca i Roca, (“La Vanguardia”) señaló que ese cuadro debe contemplarse en el lugar para el que fue pintado: *rodeado de mármoles y maderas finas y formando vivo contraste con otros lienzos del propio autor*. Ya que en su correspondiente emplazamiento de la exposición, *produce, al primer golpe de vista, una impresión algo extraña*. Roca aclara que, no obstante estar fuera de su contexto original, aquel experto que presencie el cuadro de Clapés dirá: *«Esto es de un maestro, esto es personal; esto es de Clapés.»* Y concluye: *“Ni en Barcelona, ni en España creo que exista otro pintor alguno que se le asemeje, ni en su manera de sentir, ni en sus cualidades de ejecución franca y desembarazada”.*<sup>167</sup>

En el número monográfico que la revista “Hispania” dedicó a Alejo Clapés, en julio de 1902, cuyo texto fue desarrollado por Alfred Opisso, el crítico menciona retrospectivamente el mural “Familia campesina orando ante una cruz de término”.

*“Ya por su forma se apartaba de todo lo demás, pues, destinada á la decoración del salón de un opulento cuanto ilustradísimo prócer de esta ciudad, presentaba en medio una escotadura, obligada por la disposición de su emplazamiento”.*<sup>168</sup>

En el mismo artículo monográfico, Opisso resaltaba el carácter onírico de la pieza, describiéndola como: *genial transcripción de abrumadora pesadilla*. Y, nuevamente, mencionaba la originalidad de su colorido comparando el mural de Clapés con la producción pictórica del Greco, al tiempo que la definía con símiles wagnerianos:

*“De nadie, como no sea del Greco en el Entierro del Conde Orgaz conocemos igual maestría en la violencia de los tonos, formando como una estridente sinfonía que penetra hasta los tuétanos”.*<sup>169</sup>

El crítico destacó también en su texto monográfico la cualidad a un tiempo realista y espiritual del panel:

*“Realista, hasta la más refinada crudeza, por la verdad de los tipos y por la implacable fidelidad del trasunto, es sin embargo; ¡Misericordia, Señor! Obra del más puro espiritualismo en cuanto á la fidelidad, harto evidente para que necesite comentarios”.*<sup>170</sup>

El diario satírico “La Tomasa”, presentó un número monográfico con una particular visión de la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, en clave de humor, que incluía textos firmados por “Pintamonas”, así como caricaturas sin firma. El cuadro “Familia campesina...” de Clapés, fue uno de los que fueron comentados y caricaturizados.

*“Un groch rabiós escapat de la paleta d'en Clapés, desarmonisant ab un vert que serveix de fondo á las tristas figuras d'una familia desgraciada a fi de sigle. Lo color d'aquest quadro es simbólich; lo groch significa la ràbia que tindrem y 'l vert lo que'ns quedarà per menjar”.*<sup>171</sup>

El caricaturista, aún en su parodia, no puede despojarse de sus prejuicios realistas. Dibuja unos árboles y define claramente los planos y volúmenes del entorno de la puesta en escena, cuando justamente, lo que hace la diferencia entre Clapés y la reacción artística local, es el tratamiento de la obra como fantasmagoría, con su correspondiente carácter fantástico, indefinido y nebuloso.

Cerramos los comentarios en torno a esta obra, con la dura advertencia que el crítico Joaquim Cabot i Rovira (1861-1951),<sup>172</sup> representante de la burguesía catalana al mismo tiempo más conservadora y destacada, lanzó a nuestro personaje. Unas palabras que nos permiten entender el desprecio con el que la crítica noucentista trató al conjunto de la obra de Clapés. Para comprenderlo, es indispensable señalar que Cabot formó parte del grupo más destacado de ideólogos del Noucentisme, a través de su trabajo en “La Veu de Catalunya”, una publicación que el mismo Cabot fundara como semanario y que, a la vuelta de los años, se convirtiera en diario. Por si fuera poco, “La Veu de Catalunya”, se convirtió en el órgano informativo del partido catalanista conservador “Lliga Regionalista” y desde sus páginas se postularon los principios de la estética del Noucentisme, movimiento en el que se diluyó el Modernismo.<sup>173</sup>

*“Refrene lo seu temperament davant de la veritat; eduque y refine ses facultats, subgectes á les visions naturals, desenrotlle les composicions dintre d' un medi y ambient reals, y d' un bot pujará allà ahon vulga. Llavors los seus quadros tindrán rahó d' imposarse á tothom, serán igualment originals y portarán lo mateix segell dels genis y de les personalitats que queden. Y sino al temps”.*<sup>174</sup>

La inexistencia de Clapés en la historiografía del arte catalán responde a la insistencia en sus métodos artísticos. Era imposible que el pintor “refrenara su temperamento ante la verdad, se sujetara a las visiones naturales, desarrollara sus composiciones dentro de un medio y ambiente reales”, ese otro Clapés, exigido por Cabot, surgiría unos cuantos años más tarde, en las personas de los pintores que cultivaron los ideales del Noucentisme.

Clapés no tiene más remedio que vivir el momento artístico que le corresponde: post romántico y wagneriano; desarrollando su trabajo de acuerdo a su personalidad; con rebeldía, expresividad desgarradora, y vigorosa defensa de su libertad creativa; fiel a un poderoso mecenas, necesitado de reafirmación social, que no duda en apropiarse para él, los mitos renaixentistas, al tiempo que ostenta públicamente sus promesas de caridad cristiana. Eusebi Güell y Aleix Clapés se utilizan mutuamente, desafiando las reglas del recato y el decoro.

Retrato de Jaume Balmes





“Salón principal del palacio Güell” (C. 1891)  
©Fundació Institut Amatller d’Art Hispànic. Arxiu Mas

Jaume Balmes, (1810-1848), nacido y finado en Vic (Osona, Barcelona); fue un filósofo, teólogo, apologista, sociólogo y tratadista político. Calificado por el pontífice Pío XII de “Príncipe de la apologética moderna”. Se ordenó sacerdote en Vic (1834). Doctor en teología (1835). Se traslada a vivir a Barcelona en 1841 y a Madrid en 1844. El socialismo naciente despertó en Balmes una “actitud, si no de simpatía, sí de expectativo interés”.<sup>175</sup>

Cuando Puiggarí desarrolla la relación de piezas que integran la colección de pintura moderna del palacio Güell, ya citada, se refiere al personaje retratado por Clapés como: “Balmes, nuestro gran filósofo moderno”.<sup>176</sup>

Cien años después de que Puiggarí desarrollara el catálogo de las “alhajas” del palacio Güell, Lahuerta considera el ciclo de murales del salón, como un conjunto temáticamente integrado que manifiesta la política social altruista de Eusebi Güell y su familia.<sup>177</sup>

Al motivo que Lahuerta señala como razón por la que Güell encargó a Clapés la efigie de Balmes, para decorar su salón, deberíamos añadir otro. El hecho de que Güell ostenta ante sus visitantes, -jefes de estado, aristócratas, intelectuales, alta burguesía, artistas, etc.- Los emblemas de orgullo catalanista, entre los que sin duda se encontraba Balmes, “nuestro gran filósofo moderno”, “el príncipe de la apologética moderna”. Una manifestación más, no sólo de su nacionalismo, sino también de la apropiación de los símbolos nacionales, para su propia fama y beneficio.

Clapés presenta una inquietante versión de Jaume Balmes. Sedente, en el acto de aleccionar. La mano derecha en alto, como enfatizando la conferencia y la izquierda

sujetando un libro. Al lado derecho de Balmes, Clapés representa a tres sacerdotes que siguen la lección de su maestro. Las cuatro figuras son casi esquemáticas.

La muerte prematura del apologista vicense, acaecida cuando éste contaba treinta y siete años de edad, de una hemoptisis que respondía a una tuberculosis pulmonar, promovió la complacencia morbosa tan habitual en nuestro artista, para presentarnos a un Balmes enfermo, cadavérico y sufriente. Cabe recordar que en la biografía del filósofo, destaca la reacción malevolente de muchos católicos españoles hacia sus ideales políticos.

La obra desaparecida de Clapés, nos lleva nuevamente al eje dinástico de Delacroix y sus hijos espirituales, contemporáneos al artista catalán: Gustave Moreau (1826-1898) y Henri Fantin-Latour (1836-1904). Ambos apasionados por la obra del más grande de los pintores románticos franceses, aunque de sólidas formaciones académicas clasicistas. Ambos también, sintetizadores de Romanticismo y Realismo, precursores del Simbolismo. Una línea estilística bastante similar a la de nuestro artista.



*Izquierda: Gustave Moreau: "La muerte ofreciendo la corona al ganador del torneo" (fragmento), c. 1855-1860.*

*Derecha: Henri Fantin-Latour: "La musa (R. Wagner)", 1862.*



*Aleix Clapés, "Retrato de Jaume Balmes". 169 x 148 cm*

*Izquierda: Primera versión, c. 1891. Desaparecido.*

*Derecha: Óleo sobre lienzo c. 1893. Diputació de Barcelona/ Palau Güell*

Bustos de los Apóstoles



Aleix Clapés  
 Bustos de los doce Apóstoles  
 Óleos sobre láminas de cobre  
 c. 1892  
 Diputació de Barcelona-Palau Güell

La puerta del oratorio ubicado en el salón principal del palau Güell, consiste en dos batientes que miden 4,68 x 1,135 x 14cm cada uno<sup>178</sup> y es descrita por Josep Puiggarí con las siguientes palabras:

*“salvo casos de especial ministerio, (la capilla) suele permanecer cerrada dentro de dos altísimas puertas, que de pronto atraen la atención por resaltar de una manera especial con sus encajes de cuerno pulido y cristalino en recuadros, con molduras de relieve y otros recuadros mayores, de tres filas cada uno, entre ambas puertas, que contienen pinturas al óleo de santos en la parte exterior y cabezas de los doce apóstoles en el dorso”.*<sup>179</sup>



Los bustos de los apóstoles se perfilan en las láminas metálicas que decoran los cuarterones de las puertas de la capilla, sin mostrar sus habituales atributos iconográficos, sólo algunos de ellos, llevan libros que aluden a las epístolas que, según la tradición, escribieron.

Clapés desarrolla su versión de los discípulos del maestro, en un estilo que poco tiene que ver con el resto de obras que complementan la decoración realizada para la casa de Güell. En este ciclo, nuestro personaje acude a un estilo realista, inspirado en los maestros del Renacimiento, donde no falta el sfumato. El color de mantos, carnaciones y brumosos fondos, está inspirado en los potentes coloridos del Greco, igual que los abundantes claroscuros.

El Greco fue un pintor muy admirado por el modernista catalán, prueba de ello no son sólo las imágenes de los apóstoles, aquí comentadas; sino también otras numerosas obras, en las que Clapés imita el canon alargado de la figura humana, utilizado por El Greco. En la biblioteca de Clapés, se conserva un tomo de láminas del pintor cretense correspondiente a la edición de Cossío (1908).<sup>180</sup>

La influencia del Greco en Clapés, fue aludida en diversas publicaciones contemporáneas al pintor catalán y más recientemente, por Francesc Fontbona:

*El pintor Aleix Clapés, gran amic i sovint col·laborador de Gaudí, pintà nombroses figures d'un peculiar expressionisme que té força relació amb el coneixement d'El Greco. (...) especialment L'èxtasi de sant Francesc d'Assís, d'un cànon allargat i d'un misticisme clarament emparentat amb El Greco.*<sup>181</sup>



Domenikos Theotokopoulos "El Greco"  
 "El Expolio"  
 Óleo sobre lienzo  
 285 x 173  
 (1577-1579)

En el opúsculo editado con motivo de la exposición retrospectiva de Clapés en su ciudad natal, Vilassar de Dalt, en 1998, se menciona la leyenda de que una de las imágenes de los Apóstoles del palau Güell, correspondía a un autorretrato de nuestro personaje.<sup>182</sup>

Comparando las fotografías que se conservan en el Arxiu Clapés del pintor, la leyenda queda confirmada; y, elocuentemente, el Apóstol al que Clapés identifica con su rostro, es san Juan, "El Discípulo Amado", quien en la última cena, recargó su cabeza sobre el pecho del Señor. También es remarcable el detalle de que Clapés se pinta a él mismo, con el manto color violeta, asociado a la pasión y muerte de Cristo y, por ello, a la penitencia como fórmula para la redención.

El pintor ubicó su autorretrato en el extremo inferior derecho de los paneles y fue en esa lámina, donde puso su firma, a manera de refrendo de todo el ciclo de los apóstoles. La

posición auto concedida, corresponde a un gesto de humildad: Por debajo y al final de todos los discípulos.

La expresión facial de Clapés, en este autorretrato, corresponde a una actitud de arrobado fervor, con una melancólica mirada, dirigida hacia arriba, como en trance místico, o bien, observando la ascensión de su maestro. La transparencia y brillo de la mirada es también una adaptación de las acuosas miradas con las que El Greco representaba habitualmente a Cristo.

Una vez identificado el autorretrato de Clapés entre el conjunto de los Apóstoles de los batientes de la capilla del palau Güell, no resulta descabellado suponer que otros personajes de su entorno, hubieran servido como modelos, para los discípulos de Jesús. Guiados por esa premisa, nos llama la atención otra efigie de un discípulo de mediana edad, con un manto lila. Recuerda el retrato fotográfico del arquitecto Gaudí con la cabeza rapada, obtenido en el periodo de la construcción del palau Güell.

Si Clapés utilizó como modelo a Gaudí, para este otro apóstol, es interesante detenernos en la manera en que el pintor captó al arquitecto.

Con diferencia del resto del grupo de imágenes de apóstoles, el personaje del manto lila, presenta un aspecto terrenal, sin rasgos de espiritualidad. Mirando al frente retadoramente, con la boca entreabierta y esbozando una ligera sonrisa.



*De izquierda a derecha: 1) Aleix Clapés. Busto de apóstol. 2) Retrato de Antoni Gaudí, 1888. 3) Retrato de Aleix Clapés, 1888. (Ambas fotografías, extraídas de sus correspondientes carnets de expositores de la Exposición Universal de Barcelona, 1888). 4) Aleix Clapés. Busto de apóstol.*

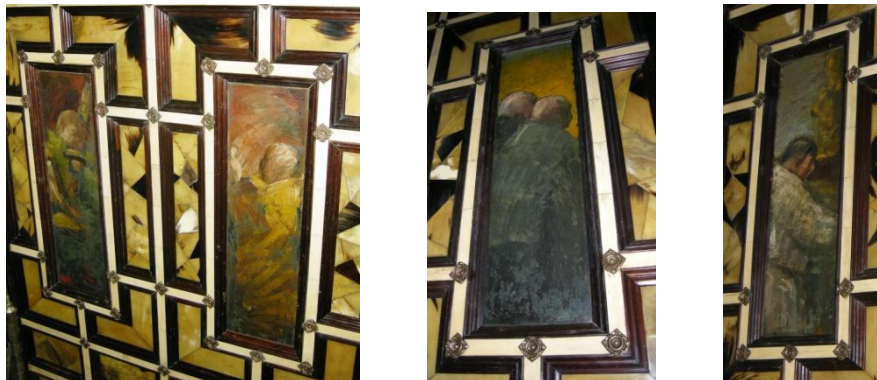
Otras pinturas decorativas en las puertas del salón principal y el oratorio.



**Aleix Clapés**  
Pasajes Bíblicos  
Óleos sobre paneles de madera.  
Caras internas de las puertas del salón del palacio Güell  
C. 1892  
Diputació de Barcelona-Palau Güell

La puerta de acceso al *hall* principal del palacio Güell, consta de dos batientes cuyas caras externas están acabadas en madera de nogal y decoradas con casetones de madera enmarcados con molduras aplicadas. Las caras internas están más decoradas: acabadas

en madera de jacaranda, con aplicaciones de carey y hueso de bovino, así como tachuelas decorativas de latón, que circundan los casetones pintados. Los seis plafones decorativos, están pintados al óleo por Aleix Clapés y protegidos por cristales transparentes.<sup>183</sup> Los motivos pintados en estos casetones, no son del todo claros, ya que están tratados a manera de esbozo.



Aleix Clapés. Pasajes bíblicos. Doce óleos sobre placas de cobre colocadas en las caras externas de las puertas del oratorio del palau Güell. C. 1892. Diputació de Barcelona, Palau Güell

Lo mismo puede decirse de las doce pinturas que ejecutó Clapés en las caras externas de las puertas de la capilla. Mientras Puiggarí las describe como ‘pinturas de santos’<sup>184</sup>, P. de Zulueta, se refiere a ellas, como imágenes de una típica procesión.<sup>185</sup> Es muy posible que la intención de Clapés y Güell para realizar estos ciclos tan poco claros, tenga que ver con un deseo de contribuir al aspecto decadente, pretendido para el edificio; puesto que se trata de unos trabajos que representan asuntos religiosos, de aspecto antiguo, corroído y desgastado.

#### “Traslación del cuerpo de Santa Eulalia”

El Hospital de la Santa Creu i Sant Pau fue proyectado por Lluís Domènech i Montaner hacia 1901 y construido en dos etapas, la primera bajo la dirección del mismo arquitecto, entre 1902 y 1911 y la segunda bajo la dirección del hijo de éste, Pere Domènech i Roura, entre 1913 y 1923. En la etapa inicial, Domènech i Montaner finalizó la construcción de los pabellones de entrada (Administración) seis pabellones de enfermos y el llamado pabellón de Reconocimiento.<sup>186</sup> La sala de actos donde se ubica el cuadro de Clapés “La Traslación del cuerpo de Santa Eulalia de Santa María del Mar a la Catedral”, corresponde a esta primera etapa. En la época actual la obra adquirida por la MIA (Muy Ilustre Administración) del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, a la muerte del pintor, en 1921; aún se localiza en el sitio para el que fue comprado, la pared principal de dicha sala. El Hospital resulta un marco *ad hoc* para la obra de Clapés, ya que ambos trabajos corresponden a un mismo período estilístico.

Se trata de un óleo sobre tela, de gran formato (4 x 1,5 m, aproximadamente). No está datado y no es posible ubicar el año de su ejecución, aunque en el número de la revista “Hispania” correspondiente al 15 de julio de 1902, se publicaron fotografías de un esbozo propiedad de Eusebi Güell, con la misma temática<sup>187</sup>. El cuadro del Hospital de Sant Pau, puede clasificarse como “pintura de historia”. Representa el traslado de los despojos de Eulalia, la Santa Patrona de la ciudad de Barcelona, que según la tradición sufrió martirio en el año 304. Sus restos fueron encontrados en la iglesia de “Santa María de las Arenas” (actualmente llamada Santa María del Mar) hasta la catedral paleocristiana; hecho verificado solemnemente en el año 878. Frodoino, obispo de

Barcelona de origen franco o germánico perseguía con la promoción de su hallazgo, contribuir a aumentar el poder de la sede episcopal barcelonesa.<sup>188</sup>

*“Esta traslación se hizo con tanta solemnidad, que acaso no se ha visto mayor en otra función devota, a lo menos por la concurrencia de tantos y tan altos personajes, entre los cuales se contaban 2 reyes, 3 reinas, 4 príncipes, 2 princesas, un cardenal, 7 obispos, 12 abades mitrados, 9 magnates de Cataluña y 64 varones y nobles que asistieron a la procesión y acto del depósito”.*<sup>189</sup>

Al extremo izquierdo del cuadro, Clapés dispuso el conjunto de personajes que inicia la procesión. En este punto, sobresalen cinco estandartes rojos, que rompen la horizontalidad. Asimismo, destacan dos trompeteros montando a caballo; de sus trompetas penden festones rojos. Contrastando con los largos y albos vestuarios de los porta estandartes, un personaje con vestimenta civil escarlata de inspiración medieval, de espaldas al espectador del cuadro, controla el ordenado transcurso de la romería. Hacia el centro de la composición, los personajes que representan al pueblo, fueron plasmados por Clapés con suma nebulosidad. Sólo se distinguen algunos asistentes ayudados por sus acompañantes, cual enfermos o ancianos. Hay al centro del cuadro una niña de cara al espectador, que representa una pastora, pues a sus espaldas se observa una oveja. Con aumentada brumosis, provocada por el humo de los incensarios, hacia el extremo derecho del cuadro y del recorrido de la peregrinación, bajo palio, aparecen los dignatarios civiles y clericales: Wilfredo “el Velloso”, -Conde de Barcelona hacia 878-, no está ausente de la imagen, con su corona condal y su traje inspirado en el de los reyes carolingios. A su lado se observa el obispo Frodoíno con mitra y báculo, seguidos de una comitiva de personajes con mitra.

El centro del cuadro concentra toda la luz, mientras que los extremos izquierdo y derecho ofrecen los contrastes sombríos. Cielo y suelo se confunden en una vaporosa y plácida atmósfera blanca. El recurso de Clapés para atrapar al espectador, está en no representar el sarcófago que contiene los restos de la mártir.

La publicación donde aparece el boceto de la colección de Güell, no menciona las medidas de la obra, sin embargo, es factible observar las semejanzas formales con el cuadro existente en Sant Pau. La misma brumosis, la misma horizontalidad, Los mismos estandartes, el mismo palio, Wilfredo, los mitrados, el guardián del orden, el pueblo, etc. Sin embargo, los personajes que aparecen en ambos trabajos no son los mismos. Es evidente que la creatividad del autor impedía una calca exacta del boceto en la obra mayúscula.

Alfred Opisso en la publicación mencionada de 1902, describe y comenta a su manera el boceto de Güell, lo cual funciona también para describir y comentar el cuadro del Hospital de Sant Pau. Así, por ejemplo, habla de las magníficas habilidades del pintor en el manejo del color:

*“produce el efecto de un desfile en el cinematógrafo, pero con la enorme diferencia de las maravillas de color esparcidas aquí y allá, con las niveas manchas de los cendales de las niñas resaltando sobre la escarlata de las dalmáticas y las capas, con los oros de los ornamentos eclesiásticos y los vivísimos colores de los ropajes de los hombres, a la luz de un cielo puro que aviva con su claridad el brillante centelleo de las telas y las joyas”.*<sup>190</sup>

El ensayo de Opisso también elogia el acierto de Clapés al desarrollar su composición:

*“Esta magnífica obra, pintada por encargo de una ilustre personalidad, basta por sí sola para dar idea del talento de composición de Clapés. (...) A la pasividad que implica el acto por parte de los asistentes, sustituye la pintura de la psicología de una muchedumbre arrebatada por el entusiasmo religioso, y la sensación de arrogante majestad que produce la actividad de los trompeteros y los abanderados que rompen la marcha se prolonga a todo lo largo hasta llegar a su máxima intensidad en el grupo que cierra la procesión, como el “allegro” de grandiosa sinfonía”.*<sup>191</sup>

Las palabras de Opisso permiten con total precisión insertar el cuadro de Clapés en la corriente wagnerista del arte catalán finisecular, con su inherente estrategia de mitificar la historia, que es equivalente a la de historiografiar el mito, para así, desde puestos de poder, contribuir a la imposición de ideologías favorables a unos intereses de clase determinados. Para explicar lo expuesto acudimos a las palabras de Juan José Lahuerta, que no obstante explicar un mecanismo complejo, son claras y certeras:

*“El mite no es demostra pas, sinó que s’imposa, d’aquí que la seva eficàcia resulti de la redundància dels seus motius, de la repetició de les seves imatges. ¿I què pretén el “leit-motiv”, el principal dels mecanismes wagnerians, sinó la creació d’un públic-poble per mitjà de l’imposició dels seus “motius”, precisament? Els “motius” del mite i de la música es fonen amb la totalitat d’una obra que l’artista, etern guardià del poble, desplega davant seu, en la distància, això sí, d’un escenari sagrat i gegantí, ple de fantasmagories. ¿Es poden donar models estètics i ideològics més convenients per a la visió aristocratitzant i patriarcal que de la societat catalana tenia l’alta burgesia barcelonina, tan necessitada de legitimacions mítiques i de llegendes consoladores, el més gran representant de la qual era Eusebi Güell?”*<sup>192</sup>

Los mitos, por supuesto, no están ausentes en el óleo de Clapés: Santa Eulalia es uno de los símbolos nacionales de Catalunya. Según la tradición, Eulalia fue una adolescente cristiana que habitaba próxima a la colonia romana Barcino (actual Barcelona) en tiempos de Diocleciano (S IV). Confesó con coraje su fe al pretor y obtuvo la palma del martirio. El mito de “Eulalia de Barcelona” fue renovado por Frodoíno, obispo de Barcelona en el siglo IX. Frodoíno, (protegido por Carlos “el calvo”, Rey de Francia Occidental y Emperador Carolingio -Romano de Occidente-), encontró –oportunamente-, el cuerpo de la legendaria mártir cristiana y contribuyó con ese hecho a fortalecer su poder, extinguiendo la diócesis de Egara (Terrassa) e imponiendo el rito romano sobre el visigótico, vigente por entonces en la ciudad. Ambos hechos definieron la disminución de la influencia de la *Marca Hispánica* y aumentaron el predominio de los monarcas carolingios en la región.<sup>193</sup> Frodoíno, el cerebro del traslado de los restos de Santa Eulalia, encarna en sí mismo otro mito de la catalanidad.

Por lo menos otro mito más del catalanismo se cuela de rondón en la tela de Clapés, un mito que obsesionó a la “Reinaxença” catalana: Wilfredo “el Velloso”, Conde de Barcelona hacia finales del siglo IX, a quien se atribuye el origen de la bandera de las cuatro barras a partir de una crónica de Pere Antoni Beuter datada en 1492.<sup>194</sup>

Hacia 1900, más de un milenio después de la solemne traslación de los restos de Santa Eulalia, Eusebi Güell desempolva leyendas, mitos y tradiciones que contribuirán a materializar sus ideales políticos y lo hace incluso mediante encargos artísticos que representarán un importante vehículo de difusión de esos ideales. Su moderno mecenazgo se desarrollará acorde a los nuevos tiempos. La labor de Alejo Clapés adquirirá en consecuencia resonancias wagnerianas. No es casualidad pues que la “Traslación de Santa Eulalia” haya sido calificada de “*grandiosa sinfonía*”.



El wagnerismo de Clapés es análogo al de la pintura simbolista de Henri Fantin-Latour quien en sus ciclos de pintura fantástica desarrollados en la segunda mitad del siglo XIX, plasmó: *Fantasia, somni, misteri, vaporositat, encantament, crepuscle... totes les coses que els crítics deien d'aquests quadres de Fantin-Latour resumeixen el seu intent d'unir la música i la pintura, com Wagner havia volgut unir la poesia i la música.*<sup>195</sup>

Son estas mismas palabras las mejores para describir el cuadro de Clapés “Traslado de los restos de Santa Eulalia de Santa María del Mar a la Catedral” y todo el grueso de su obra.



Aleix Clapés. “Translació de les despulles de santa Eulàlia de Santa Maria del Mar a la Catedral”. Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Expuesto en el paraninfo del Hospital. Óleo sobre tela de grandes dimensiones. No firmado ni datado. Adquisición, 1921.

<sup>1</sup> CAPDEVILA, C., *Exposicions / Galeries Dalmau / Retrospectiva del pintor Aleix Clapés*, “La Publicitat”, Barcelona, 8 de noviembre de 1922, p. 3.

“Seguramente que en Catalunya nadie ha llevado la fuga romántica a un extremo semejante”.

- <sup>2</sup> MARFANY, J. LL., *Aspectes del Modernisme*, 5ª edición, Barcelona, Curial, 1982, p. 49.
- <sup>3</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.
- <sup>4</sup> PRAZ, M., *La Carne, la Muerte y el Diablo en la Literatura Romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, pp. 41 y ss.
- <sup>5</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>.
- <sup>6</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.
- <sup>7</sup> op. cit.
- <sup>8</sup> Idem.
- <sup>9</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>.
- <sup>10</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.
- <sup>11</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_rom%C3%A1ntica](http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_rom%C3%A1ntica).
- <sup>12</sup> Donde más palpable resulta la admiración de Clapés por Rubens, es en el repetido uso que nuestro personaje hizo de ilustraciones del pintor germánico, en su publicación quincenal “Hispania” (1903).
- <sup>13</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_rom%C3%A1ntica](http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_rom%C3%A1ntica).
- <sup>14</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.
- <sup>15</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona. Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887, p. 3.
- <sup>16</sup> L.A. *Barcelona artística / La Exposición Parés (I)*, “La Dinastía”, Barcelona, 24-12-1887, p.1.
- <sup>17</sup> García Llansó, Antonio; “Román Ribera y la escuela pictórica moderna”; “La Ilustración”, Núm. 463, 15 de septiembre de 1889. PP 583-587. Citado por: Trenc, Eliseu; “L’Art català de la Restauració. El decenni 1880-1890”; “Recerques”, Núm. 15. 1984. PP 161-174
- <sup>18</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona. Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887, p. 3.
- <sup>19</sup> <http://lletra.uoc.edu/ca/periode/naturalisme/detall>.
- El naturalismo literario y artístico puede considerarse antecedente del miserabilismo, otra corriente muy extendida, en Catalunya, durante los primeros años del siglo XX. De la cual, la escultura “Els degenerats” de Carles Mani, o el lienzo “La Catedral dels Pobres” de Joaquim Mir, constituyen ejemplos capitales. (Nota del sustentante).
- <sup>20</sup> *Gráficos de todas partes / Cuadros del pintor Clapés recientemente fallecido*, “El Día Gráfico”. Barcelona, 31-12-1920, p. 8.
- SOCIAS, J., *Pintura*, dentro de: “Modernisme a Catalunya”, tomo II. INFIESTA, J.M. (dir.), Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, Segunda edición, 1982, p. 44.
- “El Peó” no fue el único cuadro de Clapés de esas características. El lienzo “Vell tirant d’una carretilla”, puede considerarse secuela o antecedente directo de “El Peó”. “Vell tirant d’una carretilla”, fue una de las cuatro obras cuyas fotografías aparecieron en una sección ilustrada del diario barcelonés “El Día Gráfico”, en diciembre de 1920. Es muy probable que haya formado parte de la exposición organizada por la hija de Clapés, justo al morir el pintor, con las obras que formaban parte de su colección privada y que fue puesta a la venta con el fin de salvar la penosa situación económica de la familia, al deceso del artista. El cuadro, en el que figura como protagonista el mismo modelo de “El peó”, aunque más ‘volátil’ si cabe, apareció también en una página del segundo tomo de la colección “El Modernisme a Catalunya”.
- <sup>21</sup> CLAPÉS, A. y PASCÓ, J., *ilustración de la serie de sonetos “Impresiones del desastre” de Emilio Ferrari*, “Hispania”, núm. 2, Barcelona, 1-2-1899, p. 10
- En un collage firmado por nuestro personaje y por Josep Pascó, se incluía el “El Peón” circundado de espinosas y serpenteantes ramas. La composición ilustraba una serie de sonetos que versaban sobre el desastre colonial.
- <sup>22</sup> *Crónica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 28-4-1887, ed. de la tarde, p.2.
- <sup>23</sup> L.A., *Barcelona Artística*, “La Dinastía”, Barcelona, 27-04-1887, p. 2.
- <sup>24</sup> *Crónica General*, “La Renaixensa”, núm. 4012, Barcelona, 11-08-1887, p. 1
- <sup>25</sup> L.A. *Barcelona Artística*, “La Dinastía”, núm. 2305, Barcelona, 12-8-1887, p. 2
- <sup>26</sup> *Gran Enciclopedia Catalana*, tercera reimpresión, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1990, p. 335.
- Unas líneas de la entrada de Clapés en la “Gran Enciclopedia Catalana”, señalan que, Clapés : “*Isolat i adust –morí dement- s’enemistà amb bona part del món artístic català, especialment dels noucentistes*” (“Aislado y adusto –moriría demente- se enemistaría con buena parte del mundo artístico catalán, especialmente con los noucentistes”.)
- <sup>27</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona. Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887, p. 3.
- <sup>28</sup> *Crónica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 10 de agosto de 1887, p. 5.
- <sup>29</sup> Por ejemplo:

SOCIAS, J., *Pintura*, dentro de: “Modernisme a Catalunya”, tomo II. INFIESTA, J.M. (dir.), Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, Segunda edición, 1982, p.44.

*“Deixeble a Barcelona de Lorenzale i a París de Carrière, va heretar d’aquest la seva pintura nebulosa, pr bé que Clapés la va aplicar sovint a temes dramàtics, d’un punxant simbolisme confinant amb l’expressionisme”.*

LACUESTA, R. y SALVÀ, M. G., *L’Ambientació interior i el mobiliari*, dentro de: GONZÁLEZ, A. (dir.), *El Palau Güell*, Diputació de Barcelona, 1990, p. 223.

*“Aquestes obres denoten un fort sentiment dramàtic, d’un expressionisme tenebrós molt personal, no exempt de cert manierisme”.*

<sup>30</sup> op. cit.

<sup>31</sup> *Crónica General*, “La Renaixensa”, núm. 4012, Barcelona, 11-08-1887, p. 1.

*“apóstol más ferviente de la Escuela impresionista que tenemos en Catalunya”.*

<sup>32</sup> CLAPÉS, A., *Home vell* (rep. fot. de la obra), “Inventari d’obres amb imatge i ubicació, resposta consulta Carlos Alejandro Lupercio Cruz”, MNAC, Barcelona, febrero 2008, p 23.

<sup>33</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona. Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23 de enero de 1887, p. 3.

<sup>34</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3 de abril de 1892, p. 5.

<sup>35</sup> *Barcelona Artística / La Exposición Parés / III*, “La Dinastía”, Barcelona, 24-12-1886, p.7.

<sup>36</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>37</sup> TRENC BALLESTER, E., *A l’entorn del Simbolisme*, dentro de “El Modernisme”, Volum III. Pintura i dibuix. FONTBONA F., (dir.) Barcelona, Edicions L’isard, 2002, p. 53.

*“(Clapés) a mi parecer, pertenece al mismo mundo espiritual, místico y épico, que Verdaguer y Gaudí (...) es en el arte religioso donde Clapés muestra realmente su parentesco espiritual (...) El Verdaguer que rompe con la burguesía catalana, que busca nuevas formas de vida, que se acerca a las ideas evangélicas, franciscanas, de pobreza y que, además, intenta practicarlas acercándose a los desposeídos y marginados, el Gaudí viejo que vive de forma ascética en su templo de la Sagrada Familia, que él denomina de forma reveladora la “Catedral de los Pobres”, y que se dedica a actividades de mendicante para la Sagrada Familia, tienen en Clapés un hermano espiritual, tal vez no tan genial como ellos. Asimismo, su pintura posee unas indudables fuerza y calidad, que aún no se le han reconocido.”*

<sup>38</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 43.

<sup>39</sup> GIBSON, M., *El Simbolismo*, Colonia, Taschen, 1999, pp. 7 y ss.

<sup>40</sup> op. cit. P 17

<sup>41</sup> Cit. por: MARFANY, J. LL., *Aspectes del Modernisme*, 5ª edición, Barcelona, Curial, 1982, p. 47.

<sup>42</sup> op. cit., p. 48.

*“Que estime más la idea madre, la idea que apunta en las nubes del cerebro, que la ejecución ampulosa; que sienta la intimidad de las cosas, no la presencia; del color, las vibraciones; del dibujo, el carácter; de la composición, la nota vibrante y sentida; y de todo, la esencia misteriosa”.*

<sup>43</sup> CASELLAS, R., *París Artístico. V. Eugenio Carrière*, “La Vanguardia”, Barcelona, 26-5-1893, p. 4.

<sup>44</sup> TRENC, E., *L’Art Simbolista a Catalunya*, dentro de: *Simbolisme a Catalunya*, Serveis de Cultura de l’Ajuntament de Sabadell (Barcelona), Museu d’Art de Sabadell, 1983, p. 15.

Los datos que presenta Trenc en su cita, los atribuye a:

MARFANY, J. LL., *Aspectes del Modernisme*, 5ª edición, Barcelona, Curial, 1982, p. 47 (sobre el significado del terme “modernisme”).

<sup>45</sup> GRAS VALERO, I., *El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura*, “Tesis en Xarxa”, Universitat de Barcelona, 2009. [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2029/11.IGV\\_CONCLUSIONS\\_BIBLIOGRAFIA.pdf?sequence=12](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2029/11.IGV_CONCLUSIONS_BIBLIOGRAFIA.pdf?sequence=12)

*“El papel que desarrolla el decadentismo dentro del modernismo, sin embargo, es dual. Y así, más allá de constituir una corriente cultural, este primero formaría parte de un juego de polaridades establecido en el seno del movimiento, como consecuencia de la tensión surgida a raíz de la lucha entre una actitud vitalista y otra decadente. A pesar que ambos posicionamientos comparten un afán alternativo hacia los valores dominantes de la sociedad burguesa, es indudable que el tono preponderante en el modernismo fue el regeneracionista-vitalista-nietzscheano, uno de los motivos por los que a nivel historiográfico frecuentemente ha estado cuestionada la existencia del decadentismo en Cataluña”.*

<sup>46</sup> Por ejemplo:

CIRICI PELLICER, A., *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona, Aymá, Editor, 1951, p. 321.

*“El simbolismo germánico tuvo un paralelo en el también precoz Alejo Clapés”.*

SOCIAS, J., *Pintura*, dentro de: “Modernisme a Catalunya”, tomo II. INFIESTA, J.M. (dir.), Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, Segunda edición, 1982, p.44.

*“d’un punxant simbolisme confinant amb l’expressionisme, que ha fet que se’l compari amb Ensor” (“de un punzante simbolismo desembocando en el expresionismo, que ha hecho que se le compare con Ensor”)*

<sup>47</sup> RÀFOLS, J.F. (dir.), *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, Barcelona, Editorial Millà, 1951, p. 260.

<sup>48</sup> LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: El pintor, l’home*, Barcelona, L’Abadia de Montserrat, 1995. p. 85

Debe dejarse sentado, aunque parezca contradictorio, dada la evidente influencia del pintor francés en nuestro artista, que no existe ningún documento hemerográfico contemporáneo, ni en el Arxiu Clapés, que mencione la relación de maestro-alumno que se les ha adjudicado tradicionalmente. Si bien es cierto que Carrière fue maestro en la “Société de la Palette” del Boulevard de Clichy, número 104, en Montparnasse, por lo menos desde 1889 y una década más tarde en su propia academia.

<sup>49</sup> [http://serdar-hizli-art.com/modern\\_painting/academie\\_carriere.htm](http://serdar-hizli-art.com/modern_painting/academie_carriere.htm).

<sup>50</sup> CASELLAS, R., *Bellas Artes. Décima Exposición Extraordinaria del Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 25-1-1893, pp.1-2.

CASELLAS, R., *París Artístico. V. Eugenio Carrière*, “La Vanguardia”, Barcelona, 26-5-1893, p. 4.

<sup>51</sup> CASELLAS, R., *París Artístico. V. Eugenio Carrière*, “La Vanguardia”, Barcelona, 26-5-1893, p. 4.

El pintor francés estaba relacionado directamente con uno de los círculos intelectuales y artísticos más influyentes del momento. Fue presentado por Gustave Geffroy a Edmond de Goncourt. Carrière fue presencia constante en la tertulia de Goncourt, a la que también acudían Maurice Barrès, Alphonse y Léon Daudet, Gustave Geffroy, Roger Marx, Octave Mirbeau, Auguste Rodin y Émile Zola, entre otros. Edmond de Goncourt fue repetidamente retratado por Carrière, a quien visitaba en su taller de Batignolles (Pontoise, museo Tavet-Delacour).  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Edmond\\_de\\_Goncourt](http://es.wikipedia.org/wiki/Edmond_de_Goncourt).

<sup>52</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 42.

Goncourt que contribuyó decisivamente a conformar los gustos estéticos de la burguesía aristocratizante europea, contaba con una importante colección de libros, muebles, obras artísticas y objetos diversos. Al catálogo de esa rica y ecléctica colección, lo denominó: “La maison d’un artiste” (1881).

<sup>53</sup> Carrière también estuvo cercano a Paul Verlaine. Debe mencionarse aquí, el famoso retrato de Verlaine realizado por Carrière (1891). Verlaine y Stéphane Mallarmé, son bases fundamentales de la poesía decadente y simbolista, a cuyo reconocimiento y difusión, contribuyó la novela de Joris-Karl Huysmans “À Rebours” (“A Contrapelo”), publicada en 1884. Esta novela representa la culminación de la literatura decadentista. El personaje central de “À Rebours”, Des Esseintes, se muda de París a Fontenay donde acondiciona una casa en un estilo que roza el absurdo y la patología de la estética elitista asociada con la aristocracia intelectual, opuesta al prosaísmo burgués:

*“Sobre la chimenea, revestida de tela que había sido cortada del suntuoso tejido de una dalmática florentina, aparecía, entre dos custodias de cobre dorado y de estilo bizantino que procedían de la antigua Abadía de Bois-de-Bièvre, un maravilloso canon de iglesia, en forma de tríptico, cuyos compartimientos, separados y labrados como una labor de encaje, contenían, bajo el cristal que los recubría, tres poemas de Baudelaire, copiados sobre un auténtico pergamino con admirables letras de misal y espléndidas iluminaciones”*

HUYSMANS, J. K. *A contrapelo*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 2000, pp. 136-137.

<sup>54</sup> Huysmans, como crítico de arte, fue el primero en “valorar la pintura apocalíptica de Gustave Moreau y la fantasía desconcertante de Odilon Redon”, ambos pintores próximos a la estética cultivada por nuestro personaje.

HERRERO, J., *Introducción*, dentro de: HUYSMANS, J. K., *A contrapelo*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 2000, p. 27.

<sup>55</sup> COLL MIRABENT, I., “Santiago Rusiñol”, Sabadell (Barcelona), Editorial AUSA, 1992, p. 128.

<sup>56</sup> STOICHITA, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1996, p. 96.

<sup>57</sup> op. cit. P 159

<sup>58</sup> CASELLAS, R., *XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 21-01-1898, p. 4

<sup>59</sup> CAPDEVILA, C., *L’Obra del pintor Clapés al Museu*, “Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona”, Barcelona, marzo de 1933, pp. 84-85.

*“Clapés, dentro de la pintura moderna catalana, ha sido un temperamento singular, de una originalidad turbadora. No supo decir todo lo que se agitaba dentro suyo, al menos no lo supo decir con la claridad que quisiéramos; en su obra, sin embargo, hay una nobleza de intención, un fuego, una ambición tan*

*distante de la banalidad, que siempre inspirará respeto; respeto con un poco de piedad por la cantidad de dolor que en ella se adivina.*"

<sup>60</sup> STOICHITA, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1996, pp. 151 y ss.

<sup>61</sup> PRAZ, M., *La Carne, la Muerte y el Diablo en la Literatura Romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, pp. 761-762.

<sup>62</sup> STOICHITA, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1996, p. 114. Cita a: ÁVILA, T. de, *Vida* 5,9; 39,22 (*Obras completas*), pp. 36 y 182.

<sup>63</sup> Nuestra hipótesis se basa en que las obras no datadas "Éxtasi de Sant Francesc" y "Home Vell", fueron pintadas entre 1886 y 1887, debido a que unas obras análogas fueron comentadas en prensa durante esos dos años. Mientras que una de las fotografías de la serie mencionada fue utilizada por Clapés para pintar su cuadro "Home Vell". Todo ello nos conduciría a afirmar que las fotografías fueron realizadas previamente, o sea en 1886. En cuanto a "Éxtasi!" la tercera obra que se conoce, que representa el tema de ancianos mendigos en éxtasis, es un hecho demostrado que corresponde a este período, de acuerdo a la datación de las fotografías de Palau Güell, que se conservan en el Arxiu Mas, en donde aparece fotografiada dicha obra.

<sup>64</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 90.

*"En la segunda mitad del siglo XIX, como el vaciado del natural, la fotografía del cuerpo humano devino una técnica imprescindible, íntimamente ligada al trabajo en el taller del artista, convertido a veces él mismo en fotógrafo de sus modelos, y otras en usuario de las fotografías de "estudios académicos" que un mercado floreciente ponía a su disposición".*

<sup>65</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona. Los cuadros de Clapés*, "Diario oficial de avisos de Madrid", Madrid, 23 de enero de 1887, p. 3.

En este artículo se describe la importancia y modernidad conceptual del "Centro Artístico", un edificio donde establecieron sus estudios diversos artistas y escritores. El concepto y la ejecución del proyecto fueron desarrollados por Epifanio Robert, que era propietario de talleres de carpintería.

RAHOLA, F., *Una excursión artística*, "La Vanguardia", Barcelona, 2-4-1888.

En este artículo de Rahola, consta el hecho de que Clapés trabajaba en un estudio del "Centro". Rahola, narra el recorrido que realizara junto con los periodistas madrileños Gasset y Alhama Montes, por el "Centro Artístico", en donde -de acuerdo al mismo texto-, algunos de los más importantes artistas catalanes ubicaban sus *Studios*, es decir, sus talleres. Así pues, bajo un mismo techo, trabajaban Clapés, Tamburini, Barrau, Llimona, Quer, los hermanos Sala "y muchos otros que fuera largo enumerar". El autor hace una descripción de las obras y talleres a los que accedieron durante su recorrido, sin que hayan penetrado en el de Clapés.

*Crónica Local*, "La Dinastía", núm. 2090, Barcelona, 3-04-1887, p.72.

En abril de 1887, se publicaron los nombres de los integrantes de la comisión designada por el "Centro Artístico" para acudir a la recepción de la comisión del Ayuntamiento. Dicha delegación sería integrada por los señores Garriga, Tasso, Meifren, Sala, Tamburini, Vilanova, Clapés, Alarcón, Escudero, Sarrado y Larraga.

<sup>66</sup> YXART, J., *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería española de López, 1889, cit. por: LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>67</sup> ANGUERA, P., *El centre de lectura de Reus, una institució ciutadana*. Barcelona, Edicions 62, 1977, p. 70.

<sup>68</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona. Los cuadros de Clapés*, "Diario oficial de avisos de Madrid", Madrid, 23 de enero de 1887, p. 3.

<sup>69</sup> GRAS I ELIAS, F., *Siluetes d'escriptors catalans del segle XIX*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1909. P 105

<sup>70</sup> ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas/Alejo Clapés*, "La Vanguardia", Barcelona, 20-5-1894, p. 4.

<sup>71</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, "Hispania", núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, pp. 284-285

<sup>72</sup> *Artistas premiados*, "La Dinastía", Barcelona, 14-6-1894, p 2.

CASELLAS, R., *Segunda Exposición General de Bellas Artes. VI "Los pintores de la vida humana (Figuras y escenas de interior)*, "La Vanguardia", Barcelona, 12-7-1894, p. 4

<sup>73</sup> CASELLAS, R., *Segunda Exposición General de Bellas Artes. VI "Los pintores de la vida humana (Figuras y escenas de interior)*, "La Vanguardia", Barcelona, 12-7-1894, p. 4

<sup>74</sup> op.cit.

<sup>75</sup> AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos*, Barcelona, 1910.



En el catálogo se menciona que este cuadro se expuso con el lugar 10 de la sala XV, con el título “Retrato de un Alcalde”.

<sup>76</sup> *Notas Locales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 24-04-1895, p. 2

<sup>77</sup> OPISSO, A., *Exposición de Bellas Artes de Barcelona*, “La Ilustración Ibérica”, Barcelona, 27-6-1896, p. 410

<sup>78</sup> FOLCH, L., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, Barcelona, 6-1-1921.

<sup>79</sup> VÉLEZ, P., *Aleix Clapés, pintor singular del modernisme*, “Avui”, Barcelona, 21-01-1999.

<sup>80</sup> Dalmau abrió la droguería más antigua de Europa en 1883, en el barrio de la Ribera de Barcelona. El cuadro fue donado al MNAC Por Albert Bernis en 1942.

<sup>81</sup> En notas aparecidas en “La Vanguardia” que transcribimos a continuación, es posible datar aproximadamente las fechas de defunción de los señores Ibarz.

*Notas Locales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3-03-1917, p. 4

*“Ha fallecido en esta ciudad, después de larga dolencia sufrida con ejemplar resignación cristiana, doña Teresa Marco de Ibarz. Por la bondad de su carácter y las preclaras virtudes que concurrían en ella, captábase presto la simpatía y la consideración de quienes la trataban.*

*A su esposo don Miguel Ibarz, hijos e hijos políticos don Jaime y don Miguel Casanellas, todos ellos amigos nuestros muy queridos, expresamos nuestro pesar por la dolorosísima pérdida que han sufrido”.*

*Notas Locales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 13-12-1918, p. 5

*“En la iglesia de la Casa Provincial de Caridad celebráronse solemnes sufragios por el alma de don Miguel Ibarz Bernard, testimoniándose en el religioso acto las simpatías de que en vida disfrutó el finado, tal fue el concurso que acudió a rendirle el tributo de sus oraciones.*

*A las distinguidas familias Ibarz y Casanelles reiteramos nuestro pésame”.*

<sup>82</sup> OPISSO, A., *Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 14-12-1899, p. 5

<sup>83</sup> CIRICI PELLICER, A., *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona, Aymá, Editor, 1951. P 321

<sup>84</sup> RÀFOLS, J.F. (dir.), *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, tomo I, Barcelona, Editorial Millá, 1951, p. 260.

<sup>85</sup> COLL, I., *El Resson de l'Impressionisme en el Cau Ferrat*, Consorci del Patrimoni de Sitges (Barcelona), 1999. P. 41

<sup>86</sup> PREDAVAL, G., *Pittura lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Milano, Fratelli Fabbri editori, 1967, pp. 17-18.

<sup>87</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, p. 287.

<sup>88</sup> TRENC BALLESTER, E., *A l'entorn del Simbolisme*, dentro de “El Modernisme, Volum III. Pintura i dibuix”. FONTBONA F., (dir.) Barcelona, Edicions L'isard, 2002. pp. 53-54.

*“¿Cómo, sin embargo, la sociedad burguesa catalana del tiempo, los mercaderes del templo, podían aceptar un arte tan evangélico, al mismo tiempo moralista e idealista, que denunciaba de forma apabullante la ambición, el orgullo, la rapacidad de los poderosos y les daba, de forma trágica y turbadora, unos ejemplos de caridad cristiana?”*

<sup>89</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, p. 292.

<sup>90</sup> Publicidad aparecida en las contraportadas de la revista “Hispania” 2ª época, Barcelona, 1903.

<sup>91</sup> HUERTAS CLAVERÍA, J.M., *L'Herencia de l'india*.

<http://www.lapedreraeducacio.org/cat/biografia.pdf>

<sup>92</sup> AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura catalana del segle XIX al sorprenent segle XX*, Barcelona, Carroggio S.A. de Edicions, 1991, p. 56.

*“Fue un pintor interesante pero desigual”.*

<sup>93</sup> FONTBONA, F., *La recuperación d'El Greco per part dels modernistas catalans*, dentro de “El Greco: la seva revaloració pel modernisme català” José Milicua (Ed.) Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Edicions Proa, 1996, p. 199.

*“Y a pesar de la desigualdad de su obra, su versión muy personal del Modernismo, su originalidad y su inquietud (...) lo hacen merecedor de un respeto especial y de una valoración que aún ahora no se le ha reconocido”.*

<sup>94</sup> *El griego todo arrolla y aparta a su paso,  
muertos, vivos, carnaza y leña por doquier,  
un pino resinoso es gigante tea que el viento atiza,  
A la gentil Hesperis, la de los ojos negros, va buscando*

(Trad. del sustentante)

<sup>95</sup> ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas/Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20-5-1894, p. 4.

<sup>96</sup> [http://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Tom%C3%A0s\\_Bergad%C3%A0&oldid=5699997](http://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Tom%C3%A0s_Bergad%C3%A0&oldid=5699997)

Tomàs Bergadà i Pi (Reus 1862-1937) fue un pintor catalán nacido en Reus. Su padre era pastelero, pero no quiso seguir el oficio, atraído por la pintura. Fue discípulo de Aleix Clapés i Puig en Reus y de Josep

Llovera y Bufill en Barcelona. En 1885 regresó a Reus, ciudad en la que permaneció desde entonces y formó parte de un grupo entre los que sobresalieron también Ceferí Olivé Cabré y Pere Calderó Ripoll. Trabajó en la decoración de muchos edificios modernistas entre ellos el Instituto Pere Mata de Reus, al lado de Lluís Domènech i Montaner, y el Teatro Fortuny.

Fue profesor de dibujo en el Centre de Lectura y expuso en Reus, Barcelona y Madrid, y tuvo también academia propia.

Su ciudad natal le dedicó una calle al lado del Carrilet.

[http://ca.wikipedia.org/wiki/Antoni\\_Fuster\\_i\\_Ban%C3%BA](http://ca.wikipedia.org/wiki/Antoni_Fuster_i_Ban%C3%BA) cita a:

TRICAZ, A., *Homes i dones pels carrers de Reus*, Valls (Tarragona), Cossetània Edicions, 2010.

Antoni Fuster i Banús (al registre civil consta com Antoni Fusté Banús, Reus 1865-1950) conocido como “señor Antonet”.

Fue discípulo de Aleix Clapés i Puig en su taller en Reus y también alumno de Domènec Soberano y de Josep Tapiró i Baró. Fue un acuarelista notable que representó principalmente paisajes de Reus y Tarragona y las marinas de Salou. Fue uno de los primeros socios de la Asociación de Acuarelistas de Cataluña. A su muerte dejó una colección de dibujos a la pluma de las calles de Reus, que además de ser piezas de arte, son también una guía de cómo era la ciudad hace cien años. Hizo diversas exposiciones en Reus, Barcelona y Madrid.

<sup>97</sup> Por ejemplo:

ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas/Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20-5-1894, p. 4.

<sup>98</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, p. 297.

En el número monográfico de “Hispania” dedicado a Aleix Clapés, fue presentada la reproducción de un dibujo al carbón del artista: “El Prisionero”, que ilustra una escena de la guerra civil de Uruguay.

<sup>99</sup> ROCA Y ROCA, J., *Nuestros Artistas/Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20-5-1894, p. 4.

<sup>100</sup> GONZÁLEZ L., M., *La influencia alemana en el purisme català*, dentro de: FONTBONA, F. y JORBA, M. (Eds.), *El Romanticisme a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Pòrtic, 1999, pp. 59 y ss.

<sup>101</sup> LUCAS, *Noticias de Barcelona / Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23-1-1887.

RAHOLA, F., *Una excursión artística*, “La Vanguardia”, Barcelona, 2-4-1888.

*Crónica*, “La Dinastía”, Barcelona, 25-3-1892, p. 2

<sup>102</sup> L.A. *Barcelona artística / La Exposición Parés (I)*, “La Dinastía”, Barcelona, 24-12-1887.

<sup>103</sup> LÁZARO, *La vida barcelonesa / Revista de bellas artes / La exposición del Círculo Artístico*, “La Vanguardia”, Barcelona, 2-4-1888, p.2.

<sup>104</sup> YXART, J., *Exposición Universal de Barcelona/Salón de Bellas Artes/II*, “La Ilustración Artística”, núm. 342, Barcelona, 16-7-1888, p. 234.

<sup>105</sup> Estas obras son mencionadas en las exposiciones colectivas que se verificaron entre 1886 y 1887 en la Sala Parés de Barcelona:

*Barcelona Artística / La Exposición Parés / III*, “La Dinastía”, Barcelona, 24-12-1886, p.7.

LUCAS, *Noticias de Barcelona / Los cuadros de Clapés*, “Diario oficial de avisos de Madrid”, Madrid, 23-1-1887.

*Crónica General*, “La Renaixensa”, núm. 4012, Barcelona, 11-08-1887, p. 1

<sup>106</sup> *Crónica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 10-8-1887, p. 5.

<sup>107</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Antología contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002, p. 24. Cita a: PUIGGARÍ, J., *Centre Excursionista de Catalunya. Monografía de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi*, Barcelona, Imprempta y Llibreria de l’Avenç, 1894.

<sup>108</sup> F., *Una pintura mural*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3-4-1892, p. 5.

<sup>109</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001, p. 339.

<sup>110</sup> CIMABUE, *Segunda Exposición General de Bellas Artes. VI. Sala II*, “La Dinastía”, Barcelona, 14-6-1894, p. 2

“La Dinastía” era un diario ‘rabiosamente antirrepublicano y anti anarquista’ que luchó por la vuelta al poder del Partido Conservador, liderado por Antonio Cánovas del Castillo. Redactado íntegramente en castellano. (Biblioteca Nacional de España).

<sup>111</sup> TRENC BALLESTER, E., *A l’entorn del Simbolisme*, dentro de “El Modernisme”, Volum III. Pintura i dibuix. FONTBONA F., (dir.) Barcelona, Edicions L’isard, 2002, p. 53

*El Verdaguer que rompe con la burguesía catalana, que investiga nuevas formas de vida, que se aproxima a las ideas evangélicas, franciscanas de pobreza y que, además, intenta practicarlas*

acercándose a los desposeídos y marginados, el Gaudí viejo que vive de forma ascética en su templo de la Sagrada Familia, tienen en Clapés un hermano espiritual, tal vez no tan genial como ellos.

<sup>112</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 43. Cita a: GÜELL Y LÓPEZ, E., *D'Alphons XII à Tut-ank-Ammon. Perspectives*.

<sup>113</sup> op. cit., cita a PROUST, M., *En busca del tiempo perdido*.

<sup>114</sup> PUIGGARÍ, J., *Centre Excursionista de Catalunya. Monografia de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi*, Barcelona, Imprempta y Llibreria de l'Avenç, 1894, p. 25.

*Diferentes cuadros de Clapés, en el gran salón: "Santa Isabel, reina de Hungría, donando su corona a un pobre"; "Familia campesina orando al pie de una cruz terminal"; "el Hércules de La Atlántida"; todos cuadros de extraordinario vigor, bien iluminados; bosquejo de "la Primavera" (en la antesala recibidor); "retrato de Balmes", nuestro gran filósofo moderno; "grupo de niñas jugando" (en dicho salón).*

<sup>115</sup> ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell*, "La Época"; Madrid, 15-06-1908, p. 1

<sup>116</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Antología contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002, p. 32, cita a: FRANQUESA, Josep, *Una velada memorable*, "La Renaixença", Barcelona, 4-11-1894.

<sup>117</sup> ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell*, "La Época"; Madrid, 15-06-1908, p. 1.

<sup>118</sup> F., *Una pintura mural*, "La Vanguardia", Barcelona, 3-4-1892, p. 5.

<sup>119</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993. Lahuerta, analista de la obra gaudiana y de la relación de ese conjunto con aspectos políticos e ideológicos del contexto, desarrolla la breve síntesis de "L'Atlántida" que aquí repetimos. Se trata, dice, de la reelaboración de dos obras escritas previamente por Jacint Verdaguer: "Colom" (1865-1867) y "L'Espanya Naixent" (1868).

<sup>120</sup> La extrema síntesis con la que mencionamos este asunto, lo simplifica hasta rozar la banalidad. La justificación a esta deficiencia, es la intención de centrarnos en nuestros temas de estudio.

<sup>121</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>122</sup> La influencia apabullante de Eusebi Güell en la sociedad de su tiempo y la evolución de esa influencia, rebasa los límites de este estudio, pero buena cuenta de ello, nos da el estudio sobre el tema, que realizó el director de este trabajo, (Op. Cit.) del que desarrollamos en la nota siguiente, una breve síntesis.

El lugar preeminente de Güell es producto de una intrincada trama económica, pero también política. Aun cuando el potentado ocupara algunos puestos políticos "de servicio" –fue concejal del Ayuntamiento de Barcelona (1875) y Diputado Provincial y Senador (1878)-, su poder político devenía de complejos posicionamientos y movimientos de profundas significaciones. Los cargos políticos que aceptó, representan su apoyo al régimen, sin embargo, paralelamente, Güell participaba en un grupo catalanista radical "Jove Catalunya". Una posturas con direcciones simultáneamente catalanistas y españolistas. Asimismo, Güell apoyó con su presencia la fundación del "Centre Català" otra entidad catalanista, cuyo propósito era la creación de un grupo de defensa de los intereses de la vida pública catalana, pero especialmente de los sectores burgueses e intelectuales enlazados a la Renaixença. El "Centre Català" sufrió una escisión en la que surgieron dos grupos, los opuestos a la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y los que la apoyaban entusiastamente. Güell y su cuñado Claudio López, entre estos últimos. La división del "Centre Català" (1887) dio como resultado la "Lliga de Catalunya", que se conformó con el grupo más conservador. Es importante señalar que en 1886, Güell funda la publicación "La España Regional". Como características determinantes de la "Lliga", podemos mencionar su accidentalismo, la defensa de un regionalismo ambiguo como modelo de estado y su papel de plataforma de acción política. La Lliga tuvo un papel determinante en la fundación de "Unió Catalanista", a través de la cual, influyó en la redacción de las Bases de Manresa (1892).

Lliga de Catalunya, Unió Catalanista. Estadios iniciales que desembocaron en la Lliga Regionalista (1901), partido político en toda regla. "La España Regional" fue el último paso de Güell en política dirigida a la instauración política del catalanismo conservador. Lo cual no significa que su influencia disminuyera:

Tres personajes de su entorno inmediato sí evidenciaron su militancia política. Ferran Alsina, socio de Güell en sus negocios, fue uno de los fundadores de la "Lliga de Catalunya"; Ramón Picó Campamar, participante activo de las instituciones culturales de la Renaixença, relacionado con las instituciones del catalanismo y con la misma Lliga Regionalista a partir de 1899, fue secretario y apoderado de Güell. Enric Prat de la Riba, el principal ideólogo y dirigente de la Lliga Regionalista, fue el primer presidente de la Mancomunitat de Catalunya (1914). Dedicó a Güell su obra "Ley Jurídica de la Industria", en donde elogia a la Colonia Güell y la presenta como modelo y paradigma de práctica política. Pero la discreta y determinante acción política de Güell se deja ver también en su paso por instituciones como la "Academia de Sant Jordi" o los "Jocs Florals".

En 1908, el gobierno de Antonio Maura le adjudicó el condado de Güell creado para su persona. Un hecho que beneficiaba la relación de Maura con la burguesía catalana. Una burguesía que intentó actuar contra la estrategia librecambista del gobierno español y que originó a principios del siglo XX, la primera generación de políticos profesionales, a través de la creación de un partido moderno. Al deceso del conde de Güell, la bandera de la Lliga Regionalista fue colocada sobre su fèretro.

Deben mencionarse también otros aspectos de la acción política de Eusebi Güell. Su coleccionismo, por ejemplo, en el que figuraban tablas de pintura medieval catalana y retablos, asociados a una idea de personalidad étnica catalana. Güell se presenta así como "guardián", que vigila y posee el arte sagrado de Cataluña.

Eusebi Güell, en otro orden de ideas, aparece siempre como modelo de comportamiento, como ejemplo a imitar. Llama la atención el modo en que la sociedad de su tiempo está dispuesta a aceptar ese modelo, a asumirlo como parte de su propia sistematización ideológica.



Güell representa para Miquel d'Esplugues la síntesis de una supuesta raza catalana, cuyas características étnicas esenciales vendrán determinadas por su romanidad. El origen de Güell, tarragonés por ascendencia paterna y genovés por la materna, son usados para justificar un aristocratismo asociado al tópico del príncipe italiano renacentista.

El príncipe mecenas, no posee tan sólo el arte, sino la misma voluntad de los creadores. Justo en aquellos años en que los artistas e intelectuales modernistas reclamaban a la burguesía un mayor consumo de obras de arte, como condición para su modernización, la creación de un mercado para el arte, en donde la ideología de *l'art pour l'art* justificaba la conversión del arte en mercancía. Güell, pues, restablece la figura del mecenas, haciendo que el artista dependa de su voluntad, en su trabajo y en sus temas de trabajo. Güell opondrá a *l'art pour l'art* modernista, un esquema bien determinado e integrado en cuanto a su temática. Al mismo tiempo, Güell opondrá la figura del mecenas al mercado artístico mantenido por la burguesía. Güell era para sus contemporáneos príncipe, una expresión nada retórica, si consideramos su apabullante influencia. Más allá de sus textos, su actuación política o sus negocios, la grandeza de Güell queda establecida con sus obras. El capuchino Miquel d'Esplugues confesor del personaje en cuestión, expresa estos aspectos con la frase "Güell es monarca, puesto que está por encima de todos".

<sup>123</sup> FOLCH, LL., *Alejo Clapés*, "Diario de Barcelona", Barcelona, 6-1-1921.

<sup>124</sup> *Crónica*, "La Dinastía", Barcelona, 25-3-1892, p. 2

<sup>125</sup> *Nuestros grabados/Barcelona: Palacio Güell*, (grabado), "La Ilustración Hispano Americana", núm. 533, Barcelona, 18-1-1891, p. 47.

<sup>126</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>127</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, "Hispania", núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, p. 280.

<sup>128</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Antología contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002, p. 35, cita a: FRANQUESA, Josep, *Una velada memorable*, "La Renaixença", Barcelona, 4-11-1894.

ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell*, "La Época"; Madrid, 15-06-1908, p. 1

<sup>129</sup> Ambas organizadas por el CCCB: "Universo Gaudí" (2002) e "Iluminaciones" (2009)

<sup>130</sup> F., *Una pintura mural*, "La Vanguardia", Barcelona, 3-4-1892, p. 5.

<sup>131</sup> op. cit.

<sup>132</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, pp. 35-36.

<sup>133</sup> F., *Una pintura mural*, "La Vanguardia", Barcelona, 3-4-1892, p. 5.

<sup>134</sup> ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell*, "La Época"; Madrid, 15-06-1908, p. 1.

<sup>135</sup> F., *Una pintura mural*, "La Vanguardia", Barcelona, 3-4-1892, p. 5.

<sup>136</sup> ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell*, "La Época"; Madrid, 15-06-1908, p. 1.

<sup>137</sup> F., *Una pintura mural*, "La Vanguardia", Barcelona, 3-4-1892, p. 5.

<sup>138</sup> VERDAGUER, J., *L'Atlàntida*.

[http://eixampliada.com/ew/lit/verdag/verdag\\_atlantida3.html](http://eixampliada.com/ew/lit/verdag/verdag_atlantida3.html)

*Pirene, lejos de los hombres vivía ahí, de los huesos  
y lobos en un salvaje, húmedo escondrijo  
sobre una roca, mal cubierta de un manto de cabellos rubios  
de miedo y escalofríos exhalaba su último suspiro.  
Del bosque de llamas mustia la rescata, como verdadera rosa,  
que añora trasplantada su ribera benigna,  
y al cobijo de un sauce a su dulce sombra la deposita,  
agonizando lánguida: -Yo muero aquí- le dice.*

<sup>139</sup> CLUSELLAS, C., *Informe de la restauració de les quatre portes amb marqueteria i plafons pintats a l'oli per Aleix Clapés del saló principal del palau Güell*, dentro de GONZÁLEZ, A. (dir.), *Gaudí i l'SPAL*, Diputació de Barcelona, 2004, p. 86.

<sup>140</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>141</sup> ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell*, "La Época"; Madrid, 15-06-1908, p. 1

PUIGGARÍ, J., *Centre Excursionista de Catalunya. Monografía de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi*, Barcelona, Imprempta y Llibreria de l'Avenç, 1894, p. 25.

<sup>142</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p.43.

<sup>143</sup> op. cit., p. 47.

<sup>144</sup> PASSOS, *Barcelona: Palacio Güell, Gran Salón. Puerta de la capilla* (grabado), "La Ilustración Hispano-Americana", Barcelona, 11-1-1891, p. 28.

<sup>145</sup> CLUSELLAS, C., *Informe de la restauració de les quatre portes amb marqueteria i plafons pintats a l'oli per Aleix Clapés del saló principal del palau Güell*, dentro de GONZÁLEZ, A. (dir.), *Gaudí i l'SPAL*, Diputació de Barcelona, 2004, p. 86.

<sup>146</sup> En el santoral hay por lo menos tres santos Eusebios: Eusebio Papa, cuyo breve pontificado se desarrolló en el año 309, Eusebio Obispo de Vercelli, (Cerdeña c.283-371) y Eusebio de Roma, Presbítero. (353 D.C.)

<sup>147</sup> AZARA, J. N. de, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs. Primer pintor de cámara del rey*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780.

<sup>148</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 73.

*“las actitudes del cual van desde el conformismo sentimental hasta la crueldad o el horror, y que hizo suyos los temas de la pobreza, la vejez o la decadencia”.*

<sup>149</sup> TRENC BALLESTER, E., *A l'entorn del Simbolisme*, dentro de “El Modernisme”, Volum III. Pintura i dibuix. FONTBONA F., (dir.) Barcelona, Edicions L'isard, 2002, pp. 53-54.

<sup>150</sup> JARDÍ, E., *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, Barcelona, Edicions Destino, segunda edición, abril 2003, p. 91.

<sup>151</sup> *Muerte del pintor Clapés*, “Acción Cooperatista. Órgano de la Federación Regional de Cooperativas Catalanas”; Año I, núm. 7, Barcelona, 31-12-1920, p. 2.

<sup>152</sup> FONTBONA, F., *La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans*, dentro de: *El Greco: la seva revaloració pel modernisme català*, MILICUA, J., (ed.) Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Edicions Proa, 1996, p. 199.

<sup>153</sup> CLUSELLAS, C., *Informe de la restauració de les quatre portes amb marqueteria i plafons pintats a l'oli per Aleix Clapés del saló principal del palau Güell*, dentro de GONZÁLEZ, A. (dir.), *Gaudí i l'SPAL*, Diputació de Barcelona, 2004, p. 86.

<sup>154</sup> TRENC BALLESTER, E., *A l'entorn del Simbolisme*, dentro de “El Modernisme, Volum III. Pintura i dibuix”, FONTBONA F., (dir.) Barcelona, Edicions L'isard, 2002, p. 53.

<sup>155</sup> PASSOS, *Barcelona: Palacio Güell, Gran Salón. Puerta de la capilla (grabado)*, “La Ilustración Hispano-Americana”, Barcelona, 11-1-1891, p. 28.

<sup>156</sup> *Salón de La Vanguardia*, “La Vanguardia”, Barcelona, 26-3-1893, p. 5.

<sup>157</sup> *Exposición General de Bellas Artes*, “La Vanguardia”, Barcelona, 3-4-1894, p. 4.

<sup>158</sup> AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes*, Barcelona, Imprenta de Heinrich y C.A., 1894, pp. 26 y 46.

<sup>159</sup> CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1983, p. 155.

*De las obras que en la Exposición General del 1894, se aproximan a la propuesta hecha, fundiendo visión mística, leyenda o tradición con paisaje (...) (Casellas) considera que la obra de Clapés realiza plenamente los objetivos.*

<sup>160</sup> ROCA i ROCA, J., *Nuestros Artistas/Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20-5-1894, p. 4.

Josep Roca (1848-1908), activo dentro del movimiento catalanista como periodista. Fue director de “L'Esquella de la Torratxa” (1878-1908), semanario satírico de ideología republicana y anticlerical.

La importancia capital de este artículo de Roca, radica en el hecho de que desarrolla una biografía de Clapés que fue tomada como base por Alfred Opisso en el monográfico de “Hispania” sobre nuestro personaje. (OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, pp. 280-297). La monografía de Clapés publicada por Opisso, fijó los datos biográficos que comúnmente encontramos en todas las informaciones posteriores que se han publicado sobre Clapés.

<sup>161</sup> *Muerte del pintor Clapés*, “Acción Cooperatista. Órgano de la Federación Regional de Cooperativas Catalanas”; Año I, núm. 7, Barcelona, 31-12-1920, p. 2.

<sup>162</sup> CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. II “La Pintura religiosa e histórica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 1-5-1894, p. 5.

<sup>163</sup> CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1983, p. 155.

*De las obras que en la Exposición General del 1894, se aproximan a la propuesta hecha, fundiendo visión mística, leyenda o tradición con paisaje (...) (Casellas) considera que la obra de Clapés realiza plenamente los objetivos.*

<sup>164</sup> CASELLAS, R., *Exposición general de Bellas Artes. I “El salón a vista de pájaro*, “La Vanguardia”, Barcelona, 22-4-1894, p. 4.

<sup>165</sup> FONTBONA, F., *La Crítica d'Art Contemporània*; dentro de: “El Modernisme, Volum IV, les arts tridimensionals, la crítica del modernisme”, Barcelona, Edicions L'isard, 2002, pp. 256-258.

*“Alfred Opisso (1847-1924), periodista y publicista de envergadura. Como subrayó Eliseu Trenc, siendo director de La Ilustración Artística (1882-1900) de Barcelona, Opisso había dado a conocer al público catalán y español el Simbolismo europeo (Moreau, Boecklin, Whistler, Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Crane...) entre 1885 y 1888, es decir muchos años antes que esta tendencia fundamental no hiciera eco en la obra de artistas catalanes”.*

<sup>166</sup> OPISSO, A., *Exposición General de Bellas Artes de Barcelona / Pintura / III*, “La Ilustración Ibérica”, Barcelona, 2-6-1894, p. 339.

- <sup>167</sup> ROCA i ROCA, J., *Nuestros Artistas/Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20-5-1894, p. 4.
- <sup>168</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, p. 287. Opiisso, Alfredo.
- <sup>169</sup> op. cit.
- <sup>170</sup> Idem.
- <sup>171</sup> PINTAMONAS, *Exposició de Belles Arts*, “La Tomasa”, núm. 300, Barcelona, 31-05-1894, p. 308.  
*“Un amarillo rabioso escapado de la paleta de Clapés, desarmonizando con un verde que sirve de fondo a las tristes figuras de una familia desgraciada a fin de siglo. El color de este cuadro es simbólico; lo amarillo significa la rabia que tendremos y el verde lo que nos quedará para comer”.*
- <sup>172</sup> FONTBONA, F., *La Crítica d’Art Contemporània*; dentro de: *El Modernisme, Volum IV, les arts tridimensionals, la crítica del modernisme*. Barcelona, Edicions L’isard, 2002, pp. 254-255.  
*“joyero importante y patricio catalanista, llevaría desde La Veu de Catalunya, cuando este era aún un semanario (1891-98) una línea crítica conservadora y tímida ante las novedades”.*  
[http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Veu\\_de\\_Catalunya](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Veu_de_Catalunya)
- Cabot i Rovira, fue fundador junto con Narcís Verdager y Jaume Collell del semanario “La Veu de Catalunya”, que se convirtió posteriormente en diario y en órgano informativo del influyente partido catalanista conservador: “Lliga Regionalista”, desde cuyas líneas, Eugeni D’Ors contribuyó decisivamente a conformar la ideología del *Noucentisme*.
- <sup>174</sup> C. i R., J., *Segona Exposició General de Belles Arts / III / Pintura Espanyola*, “La Veu de Catalunya”, 3-6-1894, p. 245.  
*Refrene su temperamento ante la verdad; eduque y refine sus facultades, sujétese a las visiones naturales, desarrolle las composiciones dentro de un medio y ambiente reales, y de un salto subirá allá a donde quiera. Entonces sus cuadros tendrán razón de imponerse a todos, serán igualmente originales y llevarán el mismo sello de los genios y de las personalidades que quedan.*  
*Y si no al tiempo.*
- <sup>175</sup> [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0007118](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0007118)
- <sup>176</sup> PUIGGARÍ, J., *Centre Excursionista de Catalunya. Monografia de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi*, Barcelona, Imprempta y Llibreria de l’Avenç, 1894.
- <sup>177</sup> LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.
- <sup>178</sup> CLUSELLAS, C., *Informe de la restauració de les quatre portes amb marqueteria i plafons pintats a l’oli per Aleix Clapés del saló principal del palau Güell*, dentro de GONZÁLEZ, A. (dir.), *Gaudí i l’SPAL*, Diputació de Barcelona, 2004, p. 79.
- <sup>179</sup> PUIGGARÍ, J., *Centre Excursionista de Catalunya. Monografia de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi*, Barcelona, Imprempta y Llibreria de l’Avenç, 1894, p. 25.
- <sup>180</sup> COSSÍO, M. B., *El Greco. Láminas*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908.
- <sup>181</sup> FONTBONA, F., *La recuperación d’El Greco per part dels modernistas catalans*, dentro de: MILICUA, J., (ed.) *El Greco: la seva revaloració pel modernisme català*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya/Edicions Proa, 1996, p. 49.
- <sup>182</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 7.
- <sup>183</sup> CLUSELLAS, C., *Informe de la restauració de les quatre portes amb marqueteria i plafons pintats a l’oli per Aleix Clapés del saló principal del palau Güell*, dentro de GONZÁLEZ, A. (dir.), *Gaudí i l’SPAL*, Diputació de Barcelona, 2004, p. 88.
- <sup>184</sup> PUIGGARÍ, J., *Centre Excursionista de Catalunya. Monografia de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi*, Barcelona, Imprempta y Llibreria de l’Avenç, 1894, p. 25.
- <sup>185</sup> ZULUETA, P. de, *Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell*, “La Época”; Madrid, 15-06-1908, p. 1
- <sup>186</sup> SOLÀ-MORALES, I., *Arquitectura modernista fi de segle a Barcelona*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1992, p. 141.
- <sup>187</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, pp. 280-297.
- <sup>188</sup> <http://www.arqbcn.org/ca/historia/episcopologi>
- <sup>189</sup> SOCIEDAD DE LITERATOS, *Diccionario Geográfico Universal dedicado a la Reina Nuestra Señora (Q. D. G.)*, Barcelona, Imprenta de José Torner, 1831, p. 704.
- <sup>190</sup> OPISSO, A., *Alejo Clapés*, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, p. 292.
- <sup>191</sup> op. cit.
- <sup>192</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 33.  
*“El mito no se demuestra, sino que se impone, de aquí que su eficacia resulte de la redundancia de sus motivos, de la repetición de sus imágenes. ¿Y qué pretende el ‘leit-motiv’, el principal de los mecanismos wagnerianos, sino la creación de un público-pueblo por medio de la imposición de sus “motivos”,*

---

*precisamente? Los “motivos” del mito y de la música se funden con la totalidad de una obra que el artista, eterno guardián del pueblo, despliega ante él, en la distancia, eso sí, de un escenario sagrado y gigantesco, lleno de fantasmagorías. ¿Se pueden dar modelos estéticos e ideológicos más convenientes para la visión aristocratizante y patriarcal que de la sociedad catalana tenía la alta burguesía barcelonesa, tan necesitada de legitimaciones míticas y de leyendas consoladoras, el más gran representante de la cual era Eusebio Güell?”*

<sup>193</sup> [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0028338](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0028338)

<sup>194</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Wilfredo\\_el\\_Velloso](http://es.wikipedia.org/wiki/Wilfredo_el_Velloso)

<sup>195</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 38.

*Fantasia, sueño, misterio, vaporosidad, encantamiento, crepúsculo... todas las cosas que los críticos decían de estos cuadros de Fantin-Latour resumen su intento de unir la música y la pintura, como Wagner había querido unir la poesía y la música.*



# Capítulo 4

## Contenido literario de la revista "Hispania"



# HISPANIA

REVISTA QUINCENAL ILUSTRADA

2.<sup>a</sup> ÉPOCA. — AÑO I

BARCELONA, 28 DE FEBRERO DE 1903

AÑO V — NÚM. 4

### SUMARIO

**Texto:** Un libro interesante, por Félix Escalas. — Hojeando libros: Los viajes de Pero Tafur, por F. Suárez Bravo. — La Psiquis flamenco, por Felipe Pedrell. — "Lo Gayer del Llobregat", por J. L. Estelrich. — Crónica vascongada, por Carmelo de Echegaray. — Mariano Vayreda y Vila, por X. — Sport, por Alberto Serra. — Crónica para las damas, por E. G. — Libros y folletos, por X.

**Grabados:** Hispania (portada), por A. Clapés. — La Magdalena, por C. — Retrato de las niñas Luisa y Mercedes Tarragó. — Cuadro de Rembrandt. — Venecia: Fachada de la iglesia de San Juan y San Pablo. — Retrato del señor Rubió y Ors. — Sagrada familia, por Ticiano. — Retrato, por Rembrandt. — Retrato de don Mariano Vayreda y Vila. — Retrato de la esposa de Ticiano. — El Nilo (Egipto). — Parque Güell (detalle), A. Gaudí, arquitecto. — Retrato del niño Eugenio Tarragó. — Peinado fantasía, por Cobado. — Jugadores de *football*: Retrato de los individuos del "Madrid F. C." y del "C. Español de F."

### UN LIBRO INTERESANTE



El inteligente editor don Gustavo Gili acaba de publicar la traducción castellana de un interesante libro de M. Fernando Nicolay, titulado: *Los niños mal educados*.

El autor de dicha obra declara que quiso *escribir en broma un libro serio*, y hay que confesar que este propósito aparece alcanzado tal vez con creces. Las frases, anécdotas, párrafos de cartas y demás elementos que con innegable habilidad ha reunido y presenta M. Nicolay á la conside-

ración del lector, producen en conjunto una impresión dolorosa, algo semejante á la que causa la lectura de un libro de patología. Y es que, al fin y al cabo, se trata de una fidelísima y terrible pintura de ciertas dolencias anímicas individuales y sociales, no desconocidas en verdad; pero pocas veces puestas más de relieve y al alcance de todas las miradas, de un modo vivo y hasta cruel que llega á promover un sentimiento de repugnancia casi física hacia los chiquillos mal criados y hacia quienes, pudiendo y debiendo corregirlos, no lo hicieron ni lo intentaron siquiera. Desde este punto de vista y en cuanto á la animación y exactitud de las descripciones, la obra de M. Nicolay resulta perfecta.

¿Pero era esto lo único, ni aun lo más interesante que cabía

escribir acerca de la educación de los niños? Mejor hubiera sido, á no dudarlo, que M. Nicolay, en vez de escribir un libro de crítica educativa, lleno de negaciones, hubiese hecho una obra positiva orientada en sentido moderno y á propósito para suprimir en lo futuro muchos de los males que hoy lamentamos. En tal concepto, M. Nicolay se limita á apuntar algo muy deficiente y aun anacrónico. ¿Y cómo no hablar así habiendo un capítulo entero—el VI del tercer libro,—enteramente dedicado á cantar, con cariño de domador, las excelencias del látigo, y dividido en secciones para mayor claridad? Véanse los subtítulos: *El látigo en la antigüedad*, *El "schlague" de la escuela alemana*, *El látigo, castigo aristocrático en Inglaterra*... Observó ya Maragall, con gran perspicacia, que la obra en que nos ocupamos parece escrita bajo la influencia de un sentimiento de hostilidad del autor hacia los niños. Y así resulta, en efecto; porque sólo dentro de este ambiente cabe hablar de *escaramuzas*, de *grandes batallas*, de *vencidos* y de *vencedores*, usando un lenguaje que no puede menos de causar honda extrañeza á quienes no conciben á la familia organizada sobre una base distinta de la que ofrece el amor.

Reconocemos que, en último término, sólo un intento laudable parece animar al distinguido autor francés cuando apela á la violencia física como recurso extremo, cuyo empleo trata de justificar con argumentos históricos; pero ni aun así podemos conformarnos con la doctrina que expone ni con los procedimientos que aconseja al declararse partidario—son sus propias palabras,—de la *severidad que impone contra el sentimiento que persuade*.

Contrasta singularmente el criterio y el punto de vista adoptados por M. Nicolay en esta materia, con los que señalan, como norma educativa casi general en los Estados Unidos, los sabios profesores Mr. Thiselton Mark y Angelo Mosso, —catedrático el primero en la Universidad de Manchester y el segundo en la de Torino,—en recientes y muy notables artículos. Según el primero de los mentados profesores, la educación contemporánea descansa en el país citado en los siguientes principios:

- a) Aumento de libertad gradualmente concedida á los niños.
- b) Esfuerzo constante en acostumbrarlos á que se dirijan por sí mismos, y como corolarios inmediatos.
- c) Supresión gradual de todo castigo corporal.
- d) Confianza absoluta en el maestro;—pero confianza obtenida gracias al propio valer, no por el número de nudos de la tralla.

De este modo, y teniendo en cuenta que la educación, según justa frase de un escritor norteamericano, es la *introducción en la vida y en el mundo*, se consigue en aquel país que los niños de hoy sean mañana hombres; enseñándoles, no el arte de doblegarse, sino el de erguirse; templando su voluntad y aniquilando en sus pechos aquel *miedo á la lucha* que Altamira señalaba, no ha muchos días, como uno de los males más graves de nuestra juventud. Lo contrario es sacar el agua corriente de la vida de sus cauces naturales, y meterla en una acequia rectilínea y nivelada para llevarla á un mar tranquilo, sin olas ni naufragios; pero muerto.

FÉLIX ESCALAS

## 1 Aspectos generales

Todo aquel que se aproxima al ámbito de las revistas editadas en Barcelona alrededor del 1900, encuentra referencias de “Hispania”, por lo que el título de la revista resulta familiar. La fama de “Hispania”, sin embargo, se debe a la revista que precede a la de nuestro personaje, propiedad de Hermenegild Miralles, próspero empresario de la industria editorial del período. Aquella primera época de “Hispania”, que va de 1899 a 1902, está justamente señalada en la historiografía del *modernisme català* como una de las publicaciones más eminentes, por el alto nivel de sus colaboradores, pero sobretodo, por la repercusión que consiguió en el ambiente cultural del momento.<sup>1</sup>

Sin embargo, a partir del traspaso de la propiedad de “Hispania” a Aleix Clapés, que dirigió y editó la revista durante el año 1903, no encontramos sino silencio. Al análisis del estado de la cuestión: “*Revista ‘Hispania’, segunda época*”, llegamos a la conclusión –nuevamente, como en todos los temas relacionados con el trabajo de Clapés-, de que existe un vacío, una notable indiferencia hacia su obra, esta vez en su faceta de editor y propietario de una revista quincenal.

Castellanos dedica unas líneas de su ensayo sobre “Hispania” a la revista de Clapés. Explica que el nuevo propietario intentará a partir de 1903 hacer una especie de revista “de las regiones”, tratando tal vez de apegarse al título de la publicación; aumenta el formato y crea una serie de secciones fijas: política, arte, damas, etc. Sin embargo, -aclara-, la nueva “Hispania” no funcionó y en agosto de 1903 la revista dejará de publicarse.<sup>2</sup>

La “Hispania marginal”, la nunca estudiada ni comentada en ningún trabajo especializado, -la de Clapés-, es sucesora de la “Hispania” celebrada y exitosa. Esta ‘otra’ “Hispania”, aún cuando se trata de una versión más austera, no es por ello inferior en su calidad editorial, ni en sus contenidos literarios y artísticos. En esta clase de contenidos, es diferente a la de Miralles, pues Clapés, su propietario, eligió para ilustrar su quincenario, la reproducción de obras clásicas y la publicación de fotografías hasta entonces inéditas, atribuibles en gran parte al propio director y a su socio,<sup>3</sup> el “*redactor fotógrafo de Hispania*”, Sr. Banús.<sup>4</sup>

Rescatar del completo olvido a una interesante publicación que apareció durante los primeros ocho meses de 1903, -un momento cultural definitivo en la historia del arte y la literatura catalanes-, otorga a este estudio la oportunidad de reivindicar un esfuerzo nunca valorado por la historiografía especializada y contribuirá a ampliar la visión de ese momento crucial de la historia del arte catalán.

La relación de Clapés con la revista “Hispania”, fue intensa y prolífica. En esa relación distinguimos dos períodos perfectamente delimitados. El primero que va de 1899 a 1902 corresponde a la primera época de la revista, cuando ésta fue editada y dirigida por su entonces propietario, Hermenegild Miralles. El segundo período, que corresponde al año 1903, abarca la última época de “Hispania”, cuando la revista pasa a ser propiedad de Aleix Clapés y es él quien la dirige y edita. Aunque es obvio que en esta segunda época Clapés juega un rol protagonista, también en la primera etapa de “Hispania”, éste tuvo una participación relevante y que comentamos en otra sección de este trabajo.

La primera época de “Hispania” nos acerca al Clapés colaborador, que si bien, adapta una manera de hacer artística a los intereses del editor Miralles, publica obras que nos aproximan a su manera de trabajar, de vivir y de entender el dibujo y la pintura. Las colaboraciones de Clapés en la primera época de “Hispania” son habituales: dibujos, grabados y pinturas, son reproducidos en numerosas ediciones, llegando incluso a ilustrar la portada de la revista repetidas veces. La prueba mayúscula de la jerarquía e influencia de Clapés en aquella “Hispania” de Miralles y también dentro de su contexto



sociocultural, consiste en un artículo monográfico dedicado al pintor, publicado en la misma revista, en 1902.<sup>5</sup>



Páginas 82 y 87 de la segunda época de la revista "Hispania". Número 4, 28 de febrero de 1903.

La revista "Hispania" en su segunda época, era un quincenario que publicó dieciséis números ininterrumpidamente, a partir del uno de enero de 1903. El último número apareció el 15 de agosto del mismo año.<sup>6</sup>

Cuando Clapés asume el mando de "Hispania", la revista, -como ya se ha dicho-, manifiesta modificaciones sustanciales. Crece el formato, la portada deja de ser ilustrada con motivos variados y de diferentes autorías, para reproducir número a número una única ilustración del pintor creada para tal fin. Las páginas interiores de la "Hispania" de Miralles se ilustraban principalmente con la obra gráfica de los más reconocidos pintores locales del momento: el propio Clapés, Casas, Triadó, Pascó, Riquer, Opisso, Rusiñol, Utrillo, Nonell, Vázquez, etc., en tanto que en su segunda etapa, "Hispania" se ilustra primordialmente con reproducciones de obras de artistas célebres: Rembrandt, Velázquez, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Tiziano, el Greco, Rubens, etc. Se incorporaron nuevos articulistas y se prescindió de otros. Independientemente de las condicionantes ideológicas que llevaron a Clapés a cambiar de imagen gráfica, los términos económicos en que se adquirían estas reproducciones supusieron un motivo capital: No había que pagar a sus autores por ellas, lo cual no hubiera sido posible si optaba por los ilustradores del momento.

"Hispania" es pues, un *traje a medida* para el pintor, quien la recrea de acuerdo con su particular manera de entender el arte y a sus recursos materiales para difundirlo. Clapés verifica una revisión crítica, al tiempo que hace su propia propuesta. A inicios de 1903, cuando nuestro hombre se embarca en esta aventura editorial, tiene cincuenta y seis años de edad. Los dieciséis números de la "*Hispania clapesiana*" que llegaron a publicarse, son por ello un material precioso para perfilar la personalidad madura del



artista; su postura política y estética, así como el proyecto cultural que abraza en su senectud. Al considerar la escasez de la documentación relacionada con Clapés que se conserva, concluimos que la revista "Hispania" es un documento esencial para aproximarnos a su ideología y a su trabajo.

## SECCION DE ANUNCIOS

# HISPANIA

### REVISTA QUINCENAL ILUSTRADA

Deseosos de reflejar en las páginas de esta revista el movimiento político, social, económico, científico, artístico y literario de las diversas regiones que integran el actual Estado español y de los países americanos en los cuales se habla y se cultiva la lengua castellana, estamos dispuestos a no escatimar sacrificio alguno para mantenernos a la altura de la difícil misión que nos hemos impuesto, para lo cual contamos con un distinguidísimo cuerpo de colaboradores españoles y americanos, con un amplio servicio de información gráfica y escrita, y con los medios materiales más modernos y perfeccionados.

HISPANIA publicará crónicas regionales y americanas; cuentos, artículos y poesías de los más notables escritores de España y América, traducciones de las obras modernas más salientes de la literatura extranjera, crónica de teatros, crítica literaria y artística, y secciones de *sport* y de modas.

En sus páginas aparecerán reproducciones de los cuadros, estatuas y monumentos más notables del mundo, retratos de hombres ilustres, dibujos de los artistas españoles y extranjeros más distinguidos, fotografías de escenas de actualidad, elegantísimas ilustraciones de la sección de modas, etc., etc.

El genial artista don Alejo Clapés se propone representar sucesivamente, en cuadros de gran tamaño, las diversas regiones de España. Nuestra revista tiene la vivísima satisfacción de participar al público que dichos cuadros originales serán regalados a los suscriptores de HISPANIA, mediante sorteos que, entre ellos, se celebrarán anualmente en el "Salón Parés".

## PARA LOS NIÑOS

Entre los muchos y valiosos regalos que HISPANIA piensa hacer a sus suscriptores, figura uno que, de seguro, ha de resultar agradabilísimo para las madres.

HISPANIA publicará en todos los números, retratos de los niños suscriptores. De la calidad de dichos retratos pueden juzgar nuestros lectores por los que publicamos en este número. El señor Clapés, al finalizar el año, ejecutará un tapiz de grandes dimensiones en el que aparecerán todos los pequeñuelos cuyos retratos hayan visto la luz en nuestra revista.

Este tapiz será sorteado entre los niños suscriptores de HISPANIA.

Conocido es el arte maravilloso con que el señor Clapés imita los antiguos tapices, y esto nos excusa de encarecer la importancia del regalo que tenemos la fortuna de poder ofrecer a nuestros suscriptores.

Cada uno de los niños retratados recibirá también una reproducción de dicho tapiz, hecha por medio del fotograbado, con su correspondiente marco.

**Precios de suscripción:** Un año, 20 pesetas. — Seis meses, 10 pesetas. — Número suelto, 1 peseta.

**Redacción y Administración:** RAMBLA DE CATALUÑA, 29, bajos. — BARCELONA

ESPECIALIDAD EN ARTÍCULOS

PARA

Dibujo, Pintura, Arquitectura é Ingeniería

OBJETOS DE ESCRITORIO Y TRABAJOS DE IMPRENTA

## JOSÉ BERTRAND

Puerta del Angel, 11 y 13 (Avenida Fivaller)



### DINAMOGENINA

Vigorizante del sistema nervioso y reconstituyente a la par que desinfectante de la sangre, no tiene sustitución en los trastornos cerebro-medulares con tendencias paralizantes y es altamente eficaz en las manifestaciones escrotulosas de la piel y demás tejidos (adenitis, humores fríos, acné, seborreico, etc.); en el linfatisismo, mixoedema y en todos los casos de debilidad general orgánica, tanto de la edad adulta y proveya como de la infancia. Basta tomar con agua 15 ó 30 gotas al día en ocasiones.

**Depósito: Farmacia del Dr. Ferrer, Plaza del Angel**  
**BARCELONA**

### HOYOS, ESTEVA Y C.<sup>a</sup>

ARTE DECORATIVO

Muebles, Bustos, Columnas, Relojes, Espejos y demás objetos para regalos. Molduras para cuadros. Hierros forjados. Lámparas. Cerámica de todas formas y dimensiones. Imágenes, Altares, Oratorios y adornos propios para el culto. Reproducciones imitación del antiguo y construcción de obras de arte arqueológico.

La casa, a fin de proporcionar todas las facilidades posibles, proyecta dibujos a gusto del comprador y desarrolla toda idea dentro el arte decorativo.

**CARDENAL CASAÑAS, 4. BARCELONA**

Reservados los derechos de propiedad artística y literaria. Fidal Givi, impresor. — Calle de Valencia, 311, Barcelona.



En una inserción publicitaria aparecida en nuestra revista, el equipo de redacción de “Hispania” especifica los contenidos del quincenario:

*“HISPANIA publicará crónicas regionales y americanas: cuentos, artículos, y poesías de los más notables escritores de España y América, traducciones de las obras modernas más salientes de la literatura extranjera, crónica de teatros, crítica literaria y artística, y secciones de ‘sport’ y de modas”.*<sup>7</sup>

En otro número de la publicación, en la sección que se reservaba habitualmente para publicidad, encontramos un resumen de “Hispania en 1903”. Este resumen insiste en la ideología de los redactores que pretendían fomentar el cariño por las “glorias regionales” así como acrecentar el amor a la patria común, -España-, y reforzar la unión entre los países hispánicos de América con España:

*“Para demostrar, una vez más, prácticamente que no falta en Cataluña quien considera compatible el amor inmenso que a su región profesa con el amor a las demás regiones para las cuales pide el mismo bien que para la suya anhela, HISPANIA no hará exclusivamente regionalismo de Cataluña, ni de Aragón, ni de Galicia, sino ‘regionalismo de todas las regiones españolas’, procurando que sus páginas sean reflejo fiel de su vigor y fuerza, de modo que cuantos españoles se encuentren ausentes de la tierra natal puedan encontrar en ellas un eco de la vida patria.”*<sup>8</sup>

La promoción de la revista que permite aproximarnos a su credo y a su guión, define también su línea de contenido gráfico:

*“En sus páginas aparecerán reproducciones de los cuadros, estatuas y monumentos más notables del mundo, retratos de hombres ilustres, dibujos de los artistas españoles y extranjeros más distinguidos, fotografías de escenas de actualidad, elegantísimas ilustraciones de la sección de modas, etc., etc.”*<sup>9</sup>

Los cambios en la apariencia de la revista, formato e ilustraciones; así como las intenciones de Clapés de aproximar sentimentalmente a los lectores al nacionalismo español y a la idea de una España uninacional, así como la propuesta de unión entre las naciones “hispanas”, nos remite a una vertiente ideológica de componente decididamente tradicionalista, e incluso a la visión imperialista española que vertebraba el concepto del *panhispanismo*; pero también a un ambicioso proyecto empresarial encaminado a conseguir un mercado más amplio para su producto:

*“Deseosos de reflejar en las páginas de esta revista el movimiento político, social, económico, científico, artístico y literario de las diversas regiones que integran el actual Estado español y de los países americanos en los cuales se habla y se cultiva la lengua castellana (...)”*<sup>10</sup>

No es casualidad, por ello, que todos los nombres de los colaboradores catalanes fueran traducidos al castellano, o bien que las colaboraciones de los primeros números fueran publicadas exclusivamente en este idioma.

El afán de Clapés de promover la simpatía de los lectores hacia las repúblicas hispanoamericanas puede también relacionarse con la aventura que vivió el artista en América consistente en dos viajes a Uruguay y que podríamos ubicar en la década de los setenta del siglo XIX.<sup>11</sup>

La publicidad citada enfatiza pues el interés de Clapés y su consejo editorial para con la cultura iberoamericana así como también el interés de los redactores en la promoción del nacionalismo hispano, desmarcándose del nacionalismo catalán, común denominador del *modernisme*. “*El nacionalismo español que se demostró decisivo en el Siglo XX arranca de la frustración por el desastre de 1898, en lo que se ha denominado ‘regeneracionismo’*”<sup>12</sup>

Efectivamente, en una sección de nuestra revista titulada “Crónica vascongada” firmada por Carmelo de Echegaray,<sup>13</sup> el autor elogia a la dirección de la revista que pugna por ser un “eco fiel del movimiento científico, artístico, literario, social, económico y político de todas y de cada una de las diversas regiones que forman la península española”. Según Echegaray, éste es el único programa adecuado para “contribuir a la vigorización de costumbres y estados sociales incorporados a nuestro suelo, y que pueden ser siempre base fecunda de prosperidad y *regeneración*”. “Este programa no es otro”, -sigue-, “que el señalado por Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) en su obra *La Ciencia Española: Polémicas, indicaciones y proyectos* (1879), texto donde se promueve el desarrollo por regiones, oponiéndose a una *funesta centralización a la francesa*”.<sup>14</sup>

La hasta cierto punto conservadora postura de “Hispania”, nos puede incitar a opinar que su propietario llegaba con su cincuentena, a trocar su papel de artista propositivo y revulsivo manifestado en la primera etapa de su obra, -cuyo célebre trabajo del palau Güell es el máximo ejemplo-, por el rol de editor conservador y alineado al sistema.

Un recurso bastante utilizado en la segunda época de “Hispania”, fue la publicación de extractos de libros que fueron recibidos en la redacción de la revista. Ello implica que los colaboradores no siempre desarrollaron trabajos para su aparición exclusiva en el quincenario.

“Hispania” contó con secciones especializadas en novedades editoriales, en ellas son mencionados títulos de los que se extrajeron fragmentos que fueron presentados en los mismos números donde aparecen tales secciones.

Así, por ejemplo, en la colaboración de “Un bibliófilo”, -el responsable de la sección “Libros y folletos”- se menciona el “Llibre del dolor” (“Libro del dolor”), de Jacint Capella, prologado por Santiago Rusiñol, editado en Barcelona por “Estampa de ‘La Renaixensa’”<sup>15</sup> son “artículos e impresiones”, -señala el ‘bibliófilo’-, de los que podemos tener una idea al leer “Ruinas”,<sup>16</sup> traducido al castellano para “Hispania” y publicado en este mismo volumen de nuestra revista. Efectivamente en el mismo número de “Hispania” nos encontramos con “Ruinas”, una narración sentida y emotiva, relacionada con la ‘prosa poética’ tan apreciada y cultivada por Rusiñol.

Del mismo libro se publica también el prólogo antes mencionado, pero en la revista se titula: “La Crítica”<sup>17</sup>. En su texto, el abanderado del *modernisme* afirma entre otras cosas: “yo sólo sé hacer crítica de una clase: crítica de simpatía.”

Igualmente, “Un bibliófilo” comenta una obra de Manuel de Montoliu: “Llibre d’Amor, Cants Íntims” (“Libro de Amor, Cantos Íntimos”), publicado por la “Tipografía ‘L’Avenç’”, de Barcelona.<sup>18</sup> “Hispania” publicó tres poemas extraídos del libro de Montoliu (Barcelona 1877-1961): “Nit serena”, “La rosa meva” y “Sospirs” (“Noche serena”, “Mi rosa” y “Suspiros”).<sup>19</sup>

Como último ejemplo mencionamos que en otra edición de “Libros y Folletos”; a cargo de “Un bibliófilo”, se promueve el libro de poesía “A cop calent” (“Impulsivamente”) de Joaquim Cabot i Rovira, publicado en Barcelona por la editorial “Puig y Alfonso”.<sup>20</sup> de tal publicación en el número correspondiente de “Hispania” se presenta un poema.<sup>21</sup>

Clapés ofrece su trabajo artístico como medio para reforzar su labor empresarial, que como ya se ha visto, manifiesta una ideología y un posicionamiento político. Así pues,

proyecta representar “las diversas regiones de España”, “en cuadros de gran tamaño”. Los trabajos originales serían regalados a los suscriptores mediante sorteos que se celebrarían anualmente en el “Salón Parés”:

*“El genial artista don Alejo Clapés se propone representar sucesivamente, en cuadros de gran tamaño, las diversas regiones de España. Nuestra revista tiene la vivísima satisfacción de participar al público que dichos cuadros originales serán regalados a los suscriptores de HISPANIA (...)”*<sup>22</sup>

Otro recurso promocional propuesto por “Hispania”, consistía en realizar retratos de los “niños suscriptores” que serían publicados en los números de la revista: Al finalizar el año, Clapés realizaría un tapiz de grandes dimensiones donde aparecerían todos los pequeños cuyos retratos ya habían aparecido en las páginas de la publicación. El tapiz original sería sorteado entre los retratados, pero todos ellos recibirían una reproducción hecha con la técnica del fotograbado y enmarcada. En fin, un proyecto que contemplaba hasta el más nimio detalle, pero que no llegó a cristalizar, debido a la cancelación de la publicación.

*“Conocido es el arte maravilloso con que el señor Clapés imita los antiguos tapices, y esto nos excusa de encarecer la importancia del regalo que tenemos la fortuna de poder ofrecer a nuestros suscriptores”.*<sup>23</sup>

Es bastante probable que el interés de nuestro artista por los niños y el entusiasmo que deseaba transmitir a los padres por los retratados, esté relacionado con su propia reciente paternidad. En 1897, había nacido Teresa Clapés Llunas, hija única del propietario de “Hispania”. En otra sección de este trabajo veremos como una ingente cantidad de retratos fotográficos de la pequeña Teresa, fueron utilizados por Clapés para desarrollar collages que junto con tipografías profusamente decoradas, fungían de originales letras capitulares que fueron destinadas a iniciar artículos. En “Hispania” encontramos también otros retratos de la hija de Aleix Clapés que fueron utilizados como simples ilustraciones que aportaban a la revista cándidas imágenes clasificables sin duda en el ámbito de la fotografía artística.

Al parecer, “Hispania” fue objeto de piratería editorial: Al final del número diez de la revista, una pequeña nota de la redacción que se encabeza con la palabra “Advertencia”, informa de que algunos colegas reproducen trabajos que esta revista ha publicado. La nota establece que esta empresa se reserva todos los derechos de propiedad sobre dichos trabajos.<sup>24</sup>

A partir del volumen duodécimo, fechado el 30 de junio de 1903, la revista traslada el primer artículo a la segunda página, dejando en la primera el sumario y una repetición idéntica del texto que anteriormente se presentaba en la última página: “Hispania en 1903” que ya hemos comentado en las líneas superiores.

El número final no menciona en ninguna página que se trataba de la última edición, e incluso en el último número se presentó algún artículo que iniciaría una serie, que, -obviamente-, quedó truncada. Por ello podríamos deducir que la decisión de finiquitar la publicación fue tomada precipitadamente.

## 2 Contenidos temáticos

### Regeneracionismo

Aun cuando “Hispania” no pretendió ser una revista 'regeneracionista', sí reflejó el espíritu de su tiempo. Así, encontramos en uno de los números, “La Posteridad”, un relato de Rafael Altamira, (Alicante, 1866- México DF, 1951) uno de los autores más representativos del *regeneracionismo*.<sup>25</sup> En este cuento, cuya acción se sitúa en Madrid, el autor explica la historia de Juanito, un escritor que viaja en el tiempo hasta 1975 y se da cuenta de lo relativo de su trabajo de crítica a políticos y literatos, puesto que muchos años después, nadie recuerda a los personajes de los que escribió.<sup>26</sup> Altamira perteneció a la Institución Libre de Enseñanza y colaboró en la “Revista Contemporánea”. Ambos proyectos culturales, íntimamente ligados a los ideales del “Regeneracionismo”.

El Regeneracionismo, un movimiento intelectual que reflexiona científicamente sobre las causas de la decadencia de España como nación, tuvo como principal representante al aragonés Joaquín Costa. Los escritores del Regeneracionismo reaccionan contra la descomposición del sistema canovista, publicando estudios y ensayos que denuncian esta situación, evidente con la derrota del ejército español en la guerra contra Estados Unidos en 1898 y la consecuente pérdida de lo que quedaba del imperio colonial español (Cuba, Puerto Rico y las Islas Filipinas).<sup>27</sup>

Otra revista propiamente regeneracionista fue “La España Moderna” (1899-1914). En ella colaboró Miguel de Unamuno quien también participó en nuestra revista con el artículo denominado “Mi optimismo”.<sup>28</sup> En este texto desarrolla una crítica a Schopenhauer y alude a Jacobo Thomson, autor de “La ciudad de la noche terrible”, un relato en el que un predicador, glosa la tragedia de la finitud de la vida humana. Unamuno en cambio tiene una postura positiva ante el misterio de la vida y en general puede ubicarse en las antípodas de cierto modernismo literario, del más subjetivista y decadente, porque precisamente su visión positiva de la vida y del mundo, lo conecta con las vertientes vitalistas y regeneracionistas.

Miguel de Unamuno, participa una vez más en “Hispania” con el artículo: “Fertilidad de Ideas”.<sup>29</sup> En él, utilizando refranes y proverbios, expresa que es errando como se consigue aprender a acertar. A partir de esa idea, el escritor cita a Darwin y su método del “experimento imbécil” y al economista Stanley Jevons y su libro “Los principios de la ciencia” en donde postula que el descubrimiento se relaciona con el número de ideas que pasan por la mente del investigador.

Unamuno, coincidiendo con las posturas de los escritores que cita, cree firmemente que *“no hay despropósito que no haya dicho algún filósofo y esto es precisamente lo que da la medida del verdadero filósofo”*. Y sentencia: *“no puede ni debe llamarse filósofos a esos exegetas, comentadores, compiladores o cocinadores de tal o cual especie de filosofía”*.

Unamuno pide a Dios, *“espíritus inquietos (...), en equilibrio mental inestable”* y considera que es un pueblo desgraciado aquel donde hay pocos espíritus semejantes. Hace una dura crítica a España y señala que aquí se confunde la verdadera imaginación, con la facultad de conservar las ya creadas.

Otro autor que conecta con los postulados regeneracionistas y que participó en nuestra revista fue Arturo Masriera. En su artículo “¡Misericordia!”,<sup>30</sup> profundiza en el dolor de España, y la asocia con una madre. Rechaza también el parlamentarismo: *“La matrona honesta y atribulada que en desesperante actitud pide misericordia a la turba-multa de oradores que toman parte en la orgía del parlamentarismo, es una síntesis gráfica de nuestros infortunios”* y enseguida alude a la portada de la “Hispania” de Clapés,

realizada por el propio pintor: *“La composición del artista es la revelación de los efectos del principio de causalidad, pero de unos efectos que por lo desastrosos piden a voz en grito remedio pronto y enérgico”*. O bien, *“¿Cómo puede una nación regenerarse poniendo en uso y práctica corriente aquello que es causa eficiente y directa de su ruina y envilecimiento?”*

*Honda es la reflexión a que se presta tal pregunta y hondísima la trascendencia que la composición del artista tiene para el sociólogo y el pensador”*.

En la misma secuencia de posturas críticas ante el concepto de España ubicamos una página editorial de Félix Escalas,<sup>31</sup> aparecida en “Hispania”. En ella, el autor expone la “evidencia” de que en el Estado Español han perdido su razón de ser las colectividades formadas por políticos de oficio con el común denominador de la ambición o bien, de la “recíproca utilidad”. Sostiene que a la muerte del jefe, del caudillo que sostuvo esas colectividades, no queda de ellas nada, y si los individuos que las integraron quieren volver a la vida pública, se ven obligados a adoptar posturas acordes con nuevas tendencias políticas; afirma que los organismos naturales, luego de un letargo, reivindican sus derechos y tienden a impedir que el poder sea monopolizado por un pequeño grupo y concluye que el país quiere ser dirigido, no explotado.

Se refiere luego a individuos valiosos que no intervienen en la política, debido a su desencanto y escepticismo, pero hay unos cuantos –señala- que luchan con la intención de resarcir a la patria, estos “no vacilan ante los obstáculos” y “al fin triunfarán”.

Escalas explica que en España se ha llegado al momento de ser político, porque si no, se consumaría “la ruina y el desquiciamiento de la patria”.

Acaba Escalas su editorial adjudicando a las Cortes la tarea de regeneración de la sociedad española y alude a una persona que *“ha prometido ofrecer a la voluntad nacional para manifestarse libremente”*.

En la misma línea de opinión, Alfred Opisso participa en el número catorce de “Hispania” con un artículo que titula “Pinceladas”. Una crítica enérgica a la gestión del gobierno del Estado Español.<sup>32</sup> Comienza por los ministros, y explica que quien acuda a ellos se verá forzosamente desilusionado. El autor arremete contra la gestión gubernamental en obras públicas y agricultura. El gobierno, -dice-, “lo monopoliza todo, lo arrienda todo, lo embarga todo, lo exprime, lo estruja, lo esquila, lo desuella todo”. Afirma que en la España de la época, directa o indirectamente se moría más de hambre que en ningún otro país. Y cita datos estadísticos. Opisso señala además, lo aterrador de la mortalidad infantil y la escasez de población en determinadas provincias. De igual manera, denuncia el derroche de la administración, el gasto español en “escuelas militares, en comisiones de marinos en el extranjero; en embajadas inútiles, en burocracia centralista y en consejos, juntas, tribunales y oficinas”. El autor lamenta enseguida que contra su opinión de suprimir esos “gravosos” organismos, el gobierno sólo se plantea la creación de otros. Opisso también se rebela contra la imagen que de España tenían sus contemporáneos extranjeros, la del país ‘pintoresco’, atrasado en todo. En su sucesión de quejas, el autor lamenta el atraso social de España y lo compara con el de Marruecos. Critica la degeneración de los caracteres, el menosprecio del arte, el horror de la literatura seria, el auge de la pornografía. En los últimos párrafos de sus “Pinceladas”, Opisso pone en tela de juicio la “salvación” de los españoles.

En el número dos de “Hispania”, encontramos una “Crónica vascongada” firmada por Carmelo de Echegaray.<sup>33</sup> Esta colaboración inicia con un elogio a la dirección de la revista que pugna por ser un “eco fiel del movimiento científico, artístico, literario, social, económico y político de todas y de cada una de las diversas regiones que forman la península española”. Según el autor, éste es el único programa adecuado para “contribuir a la vigorización de costumbres y estados sociales incorporados a nuestro

suelo, y que pueden ser siempre base fecunda de prosperidad y *regeneración*". Este programa no es otro, -sigue-, que el señalado por Menéndez y Pelayo en su obra "Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española", texto donde se promueve el desarrollo por regiones, oponiéndose a una "funesta centralización a la francesa". En esa intención de "Hispania" de convertirse en una revista de divulgación artística y hasta científica, de todas las regiones españolas, Echegaray juega el papel de corresponsal de las "Provincias Vascongadas", por ser el mismo escritor el cronista de las diputaciones respectivas.

En otros artículos aparecidos en "Hispania", se manifiesta el malestar generalizado ocasionado por la gestión gubernamental española. P. E., En el número décimo sexto del quincenario, se anuncia la apertura de una "Embajada comercial española en América",<sup>34</sup> en dicho artículo se comentan "las dificultades creadas al comercio y a la industria nacionales por las torpezas y errores de nuestros gobernantes y la grave crisis que -como consecuencia de ello,- se avecina".

Asimismo, en el número inaugural de la 2ª época de "Hispania", encontramos otro artículo relacionado con política y vinculado a los ideales regeneracionistas. El artículo está dirigido a explicar la ilustración hecha especialmente por Clapés, para encabezar la revista, una declaración de los principios nacionalistas hispánicos de la publicación. El artículo que se titula: "Nuestra portada" es firmado por una abreviatura: "P".<sup>35</sup>

"P", elogia a Aleix Clapés: *"con singular acierto, el artista acaba de representar en nuestra portada los rasgos fisionómicos de los hijos de las diversas regiones españolas"* estos "hijos de España" gruñen y claman por la aparición de un caudillo que salve al pueblo del trance de angustia y confusión por el que atraviesa, debido, según él, a *"la adhesión a un régimen político tan desacreditado y funesto como el parlamentarismo y el centralismo que le dieron vida"*. (...) *"Es ley metafísica, y por ello eterna e incontrastable, que el bien de la parte es bien del todo, y que es linaje de locura amar a la parte y abominar del todo a la vez. Cada región española ha de volver por su dignidad aspirando a vivir una vida nueva, ya que sobre el esfuerzo particular de cada uno ha de cimentarse la futura grandeza nacional"*. (...) *"Esto quiere Hispania. Esto logrará con la unión y esfuerzo de todos los hijos que reconozcan como propia a una misma madre"*.

### Nacionalismo catalán

"Hispania" definió como su filosofía, la promoción de todas las regiones de España,<sup>36</sup> vinculándose ideológicamente al *Regeneracionismo*,<sup>37</sup> sin embargo, encontramos en la revista diferentes colaboraciones que desarrollan una labor propagandística a favor del nacionalismo catalán, hecho nada accidental, puesto que fue una postura política e ideológica frecuente en el ámbito de la Barcelona del período y que incluso influyó a la producción artística de este espacio geográfico y temporal.<sup>38</sup> "Hispania" captó pues, en sus páginas, diferentes y opuestos 'espíritus ideológicos' del momento.

Llama la atención el hecho de que aún cuando los redactores de nuestra revista -Clapés, destacando entre ellos-, no propongan una publicación que se plantee como crítica al sistema político del período, sí conectaron con posicionamientos regeneracionistas en sus expresiones más moderadas y como ya hemos visto, en la revista se publicaron colaboraciones que desarrollaron duras críticas al gobierno español, así como también otros colaboradores proclaman en las mismas páginas sus ideales catalanistas. Llama la atención cómo los redactores de "Hispania" utilizan a menudo el adjetivo *regionalista* en lugar de *nacionalista*, que podemos interpretar como un eufemismo que disminuye semánticamente el compromiso político que implicaría para la publicación.

Así, por ejemplo, “J.B.”, publica un perfil de Don Josep Monegal i Nogués, nuevo alcalde de Barcelona<sup>39</sup> y lo define políticamente con las siguientes palabras: *“Sus ideas son conservadoras y es regionalista moderado”*.

La palabra ‘regionalista’ vuelve a ser utilizada para tratar el tema de una suerte de asamblea del catalanismo, se trata de la crónica de la fiesta *regionalista* realizada en el Monasterio de Poblet, el día 1 de junio de 1903.<sup>40</sup>

De acuerdo a Galatzó, autor del artículo, la asistencia al acto fue numerosa: *“se calcula en unas quince mil personas -era imponente y ponía de manifiesto el arraigo y la fuerza que las ideas y el sentimiento regionalista tienen ya en Cataluña. (...) y la muchedumbre se retiró esperanzada en el porvenir, con la convicción de que los tiempos gloriosos de nuestra historia renacerán cuando la serenidad se apodere otra vez de los espíritus y la ficticia organización de la España actual sea sustituida por la organización que aconsejan de consuno la historia, la realidad y la justicia.”*

En el onceavo número de “Hispania”, encontramos un artículo de Àngel Ganivet, que se posiciona a favor del catalanismo: “Centralización y particularismo”, a modo de editorial. El texto en cuestión fue escrito el 19 de febrero de 1891, pero a la vuelta de los años (1903) es presentado por la redacción de la revista, como atinado e interesante por la actualidad de su mensaje.<sup>41</sup>

De sus tiempos que califica de “desastrosos”, Ganivet extrae dos “graves errores”: *“unificar y centralizar: la creación de las grandes nacionalidades y la exaltación de la competencia”*. Ganivet propone como ejemplo *“los felices días de Grecia”*, antes de que surgiera *“la idea estúpida de ahogar la vida de las ciudades con lazos de unión política, que es una especie de confraternidad en que todos se abrazan para... reventarse”*.

El autor opone a la idea de ‘engrandecimiento nacional’, la de ‘individualismo radical’; considera que *“la vida internacional y los seres internacionales no suelen ser ni carne ni pescado, y algo de esto ocurre en las naciones artificiales”*.

En su defensa del nacionalismo, Ganivet rechaza frontalmente el cosmopolitismo y la vida internacional, puesto que *“se falsea el carácter y se da principio a todo género de artificios y extravagancias, a todos los decadentismos, que no son más que formas en que se manifiesta la incomodidad psicológica, degeneraciones análogas a las de las plantas criadas en invernaderos”*.

Apareció también en “Hispania” un artículo de franca postura nacionalista catalana, el artículo de Opisso, “Un pueblo individualista” subtítulo “Apuntes para un esbozo de psicología catalana”.<sup>42</sup> Opisso, entre otros muchos aspectos, habla del convencimiento catalán de la igualdad entre los hombres, que provoca despecho ante las distinciones de clases. Habla también de un supuesto amor de los catalanes al trabajo, argumento con que el autor explica el odio local a la holgazanería; de la importancia atribuida por los catalanes del Medioevo a las representaciones de los gremios en los gobiernos locales, que no se correspondió con la importancia otorgada a la iglesia y a la aristocracia relativa a la ‘España castellana’.

Con planteamientos por el estilo, el autor explica la fuerza de la rebeldía de las clases populares: *“compréndese cuán abonado terreno han encontrado en las clases populares las exageraciones y radicalismos anarquistas o libertarios”*.

En otro párrafo de su texto, Opisso explica que si “el francés es ligero y el inglés flemático”, se podría admitir que el catalán sea ‘más o menos brusco’, y aún: *‘no sepa disfrazar su carácter bajo el manto del doblez’*.

El autor argumenta como motivo la adustez catalana y el escaso desarrollo del altruismo en la zona, al desarrollo de la industria local; pero estima que el individualismo catalán ha permitido el desarrollo de la colectividad en lugar de originar el despegue de un



individuo en particular. Estas razones sirven también al autor para explicar que los catalanes vivan replegados en sus hogares y no participen de la vida pública.

El ensayista se opone a la idea de la *unidad psicológica* del pueblo español y ejemplifica: *“en ciertos conceptos hay tanta distancia de un catalán a un andaluz, como de éste a un calmuco”*.

El autor no comulga con la visión de la España de la meseta y el litoral. Más aún, cree que los catalanes no son íberos, sino ligures. Esta tesis lleva a Opisso a la conclusión de que un catalán tiene más relación cultural con un italiano del norte que con un español del sur. Opisso utiliza este marco contextual para afirmar que “los centralistas” siguen una política que ofende los sentimientos catalanes; aunque, *“Si gobernar es transigir, hubiéranse debido mostrar los gobiernos de Madrid más transigentes con quienes tienen una mentalidad y sensibilidad profundamente distintas de las suyas”*; El texto subraya que si bien Catalunya no alcanza las reivindicaciones pretendidas, su producción artística, científica y literaria acusa unos rasgos que no son comunes a la producción “castellana”.

Al final del artículo, el autor establece que el individualismo catalán es el escudo que se opone a la *‘política absorbente de nuestros gobiernos’* y que el carácter local ha permitido la difusión en España de ideas descentralizadoras.

Alfred Opisso traslada la misma ideología nacionalista a un ámbito artístico, a través de su colaboración: “Exposición de Arte antiguo”,<sup>43</sup> referida a la celebrada en el Palacio de Bellas Artes y organizada por la “Comisión de festejos” de las ferias de Nuestra Señora de la Merced. Desde el punto de vista del autor, esta exposición podría servir de inspiración para la futura orientación del arte nacional catalán. El crítico se enorgullece aquí del carácter único del arte nacional y afirma que la muestra del Palacio de Bellas Artes tiene material suficiente para entender la evolución de la pintura en Catalunya.

Otro exhorto a mirar el pasado cultural nacional como motivo de inspiración de un nuevo arte local, lo hace el musicólogo Felip Pedrell, a través de su artículo: “La psiquis flamenca”,<sup>44</sup> un texto que es un llamado del autor al desarrollo de la música nacionalista.

*“Una de las páginas más interesantes de la historia artística contemporánea”* - dice Pedrell - es el surgimiento rápido de la nacionalidad musical flamenca. En este ámbito, el autor destaca a Peter Benoit, muerto en 1900. Pedrell exhorta a los músicos catalanes para que *Mediten y reflexionen*.

## Catolicismo

En nuestra revista, numerosas colaboraciones de diferentes autores tocaron el asunto de la religión, desde muy variados enfoques. Un hecho absolutamente lógico si consideramos que en la sociedad y época en que “Hispania” vio la luz, el catolicismo era un tema vital.

Así pues, el sexto número de “Hispania”, publicado el 15 de marzo de 1903, coincidiendo con la Semana Santa, es un volumen monográfico que conmemora la pasión y muerte de Jesús.

En dicho número se incluye un artículo de Arturo Masrera: “Las lamentaciones de Jeremías”,<sup>45</sup> el desarrollo de una breve semblanza del profeta que finaliza citándolo: *“¡Jerusalén! ¡Jerusalén! ¡conviértete a tu Señor y Dios!”* Que extrapola a la Barcelona del año 1903: *“hoy tiene desdichadamente la misma actualidad (...) para cuantos ilusos creen posible vivir sin Dios y sin ningún freno para sus pasiones”*.

Sobre el pontificado del Papa León XIII, versa un artículo de Gabriel Alomar: “La muerte del papa”.<sup>46</sup> Acerca del papel del finado León XIII, -muerto en julio de 1903-, en

la política en España, “*el más católico de los Estados*”, Alomar menciona que contribuyó a apaciguar el tradicionalismo guerrero, mediante el apoyo prestado a la dinastía reinante, así como las gestiones vaticanas para crear un partido católico español.

Alomar ve en las acciones realizadas por León XIII un temperamento moderado y dulce que contribuyó a reforzar el vínculo de la iglesia con los nuevos fieles en países acatólicos, entre los cuales menciona a Estados Unidos e Inglaterra.

El mismo autor elogia los intentos del pontífice de reconstituir la antigua unidad del cristianismo, una tentativa que hubiese sido exitosa, -señala-, si una influencia secular no hubiese introducido la escisión de las naciones cristianas en los grupos germánico, latino y greco-eslavo, de acuerdo a diferencias etnológicas.

Para el autor, la más grande de las iniciativas de León XIII habrá sido posicionar a la Iglesia en la cuestión social más candente de su momento: la reivindicación de los derechos del proletariado. A través de su encíclica “*Rerum novarum*” (1891), León XIII fijó el planteamiento eclesiástico ante la injusticia social, que el autor resume en entender la caridad más como deber que como virtud.

Alomar hace eco de la fama del Papa de ser teólogo y a la vez diplomático y nombra su encíclica contra el divorcio (1880), así como su carta *De prova dellorum consuetudine* (1891).

En las notas finales, Alomar habla de un abismo tenebroso e inescrutable, de una época especialmente azarosa para la iglesia y escribe que el sucesor del Papa León XIII, antes llamado Joaquín Pecci, ostentará el cargo más abrumador que puede llevar un ser humano.

Dentro de los artículos que tratan el tema de la religión en “Hispania”, podemos destacar la página editorial del último número publicado de la revista, en la que aparece un retrato de D. Juan Maura, Obispo de Orihuela, acompañado de una nota hagiográfica, en la que se exalta su profundo “*lulismo*”, así como su importante conocimiento de las doctrinas filosóficas que han agitado la opinión en todas las épocas.<sup>47</sup>

## Arte

*“En el mundo en el que se mueven los seres de Carrière, el beso equivale a una confidencia sin palabras: es la expansión del remordimiento por haber traído a la vida luchadores, de los cuales se sabe de antemano que los más de ellos han de quedar vencidos, y que, aún los que consigan triunfar, por previsores que sean, día habrá en que fatalmente sentirán el zarpazo de la realidad, que les exprimirá el alma dejándosela enjuta de ilusiones”.*

*Manuel Rodríguez y Codolá*

Alfred Opisso fue uno de los principales colaboradores de “Hispania” en su segunda edición. Opisso desarrolló paralelamente colaboraciones sobre arte y política. Una de sus colaboraciones sobre arte, se tituló “Exposición de Arte Antiguo” y que hemos mencionado en líneas precedentes.<sup>48</sup>

Opisso desarrolla un pormenorizado recuento de la muestra comenzando por las Tablas románicas, y repasa la evolución de la pintura catalana desde los códices de los monjes iluministas y miniaturistas, pasando por los fresquistas de las iglesias de Montmellà y Pedret y los imagineros de las Tablas. Explica también que las tablas románicas de Vic,

datadas en los siglos XI y XII no cultivaban el *arte por el arte* sino que tenían una función doctrinal.

Con igual admiración, Opisso habla de las Tablas góticas, originales del siglo XV y que según el autor, son producto de una escuela catalana autóctona.

Concluimos que el trabajo de Opisso representa una leal contribución a la conformación de una historiografía artística nacional; así queda demostrado al leer su colaboración en la que el crítico manifiesta su orgullo y admiración por el arte antiguo de Cataluña.

Otra de las plumas de “Hispania” encargadas de reseñar asuntos artísticos fue Arturo Masriera, quien escribió un artículo sobre el historiador de arte francés, Eugenio Müntz (1845-1902). Masriera publica la biografía de Müntz, haciendo hincapié en los trabajos del estudioso.

Según indica Masriera, Müntz se alejó de las corrientes llamadas “Impresiones de arte” y se dedicó a trabajos de investigación desarrollados principalmente en los archivos vaticanos. Müntz contemplaba el contexto político y social que se vivía en cada época y consideraba que influía en las obras de arte del Renacimiento italiano. Müntz también tomó parte en la controversia acerca de los orígenes del Renacimiento, y la influencia que el clasicismo pudo tener en la obra de los pintores y escultores de los siglos XV y XVI. Masriera concluye que la historia del arte es una disciplina que redime a la humanidad “de la cautividad baja y terrena a que condenan pasiones de tan ruin especie como las de la política, la ambición y los odios de raza”.<sup>49</sup>

Con el contundente fin de su artículo, podemos advertir el desprecio de Masriera por la clase política, un rasgo común a los alientos *regeneracionistas* acentuados con la catástrofe del ‘98’, así como la importancia que otorga el historiador catalán a la historia del arte en general y en particular a sus recursos metodológicos por excelencia: la consulta documental y la contextualización espacio temporal.

Por su parte, Manuel Rodríguez i Codolá, participó en “Hispania” con el artículo: “Una exposición universal”. Rodríguez i Codolá fue comisionado por la Diputación de Barcelona en la Exposición Universal de París de 1900, el artículo con el que intervino en la revista fue extraído del libro entonces inédito: “La pintura en la Exposición Universal de París-1900”.<sup>50</sup>

Rodríguez establece en las primeras líneas de su colaboración que las manifestaciones artísticas actuales tienen relación con otras obras que las antecedieron y desarrolla un breve análisis de ese proceso.

En las líneas siguientes, el autor realiza una revisión al estudio del color realizado por importantes pintores, mencionando en este rubro a Rubens, Delacroix, Millet y Watts.

Para Rodríguez Codolà los mayores avances conseguidos en la pintura de su tiempo fueron “la conquista del ambiente, del espacio y de la luz, no en los interiores, sino en plena naturaleza”, así como “la resolución del problema luminoso en todas sus fases” y “la obtención de efectos pintorescos, antes no estudiados”.

El extracto del libro de Rodríguez continúa en un número posterior de “Hispania”.<sup>51</sup> En esta segunda parte, Rodríguez expone que los artistas actuales (los artistas de principios del S. XX), buscan la belleza de forma distinta a como lo hicieron los clásicos. Ahora, -asegura-, buscan representar “aquello indefinido que está implícito en la naturaleza”, que ofrece visiones transitorias que sólo el arte puede perpetuar. Habla también de efectos luminosos que implican ambientes.

El crítico se refiere luego a la transformación que ha experimentado la disposición de los personajes y explica que en las pinturas recientes las figuras cuentan con espacio entre ellas. Rodríguez anuncia el fin del “arte declamatorio” y especifica que si algo queda de la antigüedad griega en las obras contemporáneas al analista, se trata solamente de la serenidad que reflejan los artistas en sus trabajos.

Rodríguez Codolà distingue dos tendencias en la pintura: Una idealista que va hacia la poesía del color y otra que representa la vida real.

En el orden del artículo, aparece enseguida un listado de artistas franceses. El autor explica que se ocupará de ellos en primer término por ser ellos los más influyentes de su tiempo y aclara que repasará sólo aquellos que sintetizan el movimiento pictórico del momento.

Así pues, el autor destaca de la obra de Puvis de Chavannes sus soluciones acertadas hacia la comprensión de la pintura mural y repasa los edificios donde se ubican sus trabajos. La serie de El Panteón es la favorita de Rodríguez, porque expresa “una arquitectura serena y una armonía apacible, una transparencia que ignora detalles e inunda todo en suaves matices”.

La sección que sigue a la de Puvis está dedicada a otro pintor francés del momento: Carrière. El arte de este pintor es descrito por nuestro autor como “sumario que se esfuma; es la sencillez que se anega en lo indefinido”. Habla de figuras que son “visiones que surgen de entre tinieblas que rezuman humedad, de entre sombras opacas que a guisa de esfinge, ocultan el porvenir”. Y sigue diciendo que en la obra de Carrière no hay horizonte ni lejanía, se trata más bien de una “atmósfera parduzca” que cuando ‘besa’ a aquellos personajes les ‘mustia el color’, como moradores de espacios donde el sol no toca. Rodríguez Codolà describe las figuras de Carrière explicando que se conforman con una “plasticidad escultórica”, pero a la vez poseen “la inconsistencia de lo visto en sueños”. La poética descripción continúa: “Es la realidad sin la pesadez de la materia, es la menor cantidad de materia animada por intenso poder de la vida, que pesa sobre ella como un enigma, con perenne inquietud”.

Rodríguez Codolà afirma que Carrière y Rodin glorificaron como nadie el beso, que en el segundo significa “la comunión de dos almas que se completan al trasfundirse simultáneamente y por instinto, el deseo de posesión mutua que les embarga”; mientras que en Carrière el beso es un impulso maternal que evade la tristeza alargando el cuello y roza suavemente la frente del hijo con los labios. El hijo no percibe la sensación del beso, -sigue el autor-, “sino el contacto de una boca perennemente febril por el desasosiego del porvenir incierto”. Son tales los besos que descifra el niño una vez que crece, a manera de jeroglífico.

Y termina su intervención con el siguiente párrafo: “En el mundo en el que se mueven los seres de Carrière, el beso equivale a una confidencia sin palabras: es la expansión del remordimiento por haber traído a la vida luchadores, de los cuales se sabe de antemano que los más de ellos han de quedar vencidos, y que, aún los que consigan triunfar, por previsores que sean, día habrá en que fatalmente sentirán el zarpazo de la realidad, que les exprimirá el alma dejándosela enjuta de ilusiones”.

En otro espacio, “X” firma una nota necrológica de Mariano Vayreda y Vila.<sup>52</sup> En ella se indica que este escritor y pintor, murió en Olot el día 6 de febrero de 1903: “*poseía altas cualidades de observador y de estilista que le habían conquistado (...) merecido renombre de novelista distinguidísimo*”.

Una sección titulada “Arte y Artistas”, aparece en tres números de “Hispania”.

La primera reseña,<sup>53</sup> -sin firma-, presenta una secuencia de eventos artísticos y literarios: Una exposición anual de acuarelas antiguas y modernas celebrada en Londres, la aparición de “Rime” de Lorenzo Stechetti, pseudónimo de Olindo Guerrini. La Exposición Internacional de Venecia. Y la necrológica de Ponscarne, “creador de la medalla contemporánea”, fallecido en Malakoff.

“Arte y Artistas” aparece nuevamente en el número sucesivo de “Hispania”.<sup>54</sup> En esta ocasión desarrolla un repaso de diversas exposiciones en París, Londres, Bruselas y Venecia.

La última colaboración titulada “Arte y Artistas” presentada en “Hispania”<sup>55</sup>, está firmada por “Varios”. Los eventos artísticos y literarios que presenta son:

-La reciente publicación de G. D’Annunzio: “Laus Vitae”. La nota está basada en una crónica de Mario Morasso publicada en el “Giornale di Venezia”. El texto finaliza con la sentencia de Morasso: se trata del “primer poema del hombre moderno”.

Gaudí. *En consonancia con el moderno gusto*

La amistad cercana que Clapés y Gaudí mantuvieron, así como el creciente prestigio e influencia del arquitecto, dejan su huella en el primer número de la nueva “Hispania”, a través de un artículo de Félix Escalas que se titula “Gaudí” y que es ilustrado con una serie de fotografías de obras del arquitecto, atribuible a Clapés.<sup>56</sup> En su artículo, Escalas refiere *la esplendorosa florecencia intelectual y artística* de Catalunya y especialmente de Barcelona, dentro de la que destacan *“con poderoso relieve las figuras de algunos hombres insignes que parecen destinados a señalar, con sus obras, el avance de un pueblo en la historia de la humana cultura”*. Entre ellos, coloca a los arquitectos, encargados de *“reconstruir y de alzar otra vez, de entre las ruinas, el templo de la patria que, en la parte que subsiste, ha llegado hasta nosotros lleno de goteras y resquebrajaduras”*. Escalas llama a Gaudí *“poeta que, como gran rompedor de moldes clásicos, tendría muy señalado lugar entre los románticos si la singularidad de su talento no le hiciese digno de figurar en una esfera aparte”*. En su artículo, el autor resalta el trabajo del arquitecto Gaudí, que abarca hasta los más pequeños detalles, una de las tendencias estilísticas del momento: *“De este modo resultan sus obras de una armonía soberana, porque en ellas todo, desde los zócalos hasta los remates de las cúpulas, lleva el sello inconfundible de la personalidad artística de su autor”*. Escalas pone como ejemplo de *“la flexibilidad y extensión del talento de Gaudí”* al palacio del señor Güell en la calle de Conde del Asalto y la casa de la calle de Casp (Casa Calvet), *“que recientemente fue premiada por el excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona”*.

Del palau Güell, el autor menciona, -cómo no-, los cuadros de Clapés enfatizando que éstos se encuentran *“como en su propio lugar”* y señala que *“todo es grandioso y monumental: desde la amplia escalera, hasta los vastos y altos salones”*; y continúa: *“mal haría quien juzgase de la belleza de tan rica mansión por la sola fachada”* de la que Escalas comenta su ‘severidad’, concluyendo que *“no siempre son los cuerpos bonitos los que encierran las grandes almas”*.

El autor establece un contraste entre el palau Güell y la casa Calvet; en esta última, *“todo es alegre, ligero y vaporoso, en consonancia con el moderno gusto”*. Escalas menciona que al haber dirigido Gaudí todos los elementos y detalles decorativos de la casa Calvet, *“consigue que el decorado y adorno de las salas esté en armonía con el estilo arquitectónico, evitando el cómico contraste que ofrecen, en ocasiones, muebles ‘modern style’ colocados en un salón gótico”*.

Escalas continúa su artículo enfocándose en la iglesia de la “Sagrada Familia”, explica su visita a la obra, con un nostálgico deje maragalliano:

*“Sólo oyendo su palabra modesta y sencilla, pero caliente y gráfica, como de artista, comprendéis que el amplio gesto con que señala el lugar que el colosal cimborio ocupará en el espacio, responde a la interna e íntegra visión del edificio que en su imaginación existe ya ultimado y completo. Entonces surge ante los ojos la mole gigantesca del templo futuro, con sus amplias portaladas y sus cúpulas altísimas, sus ventanales múltiples y sus vidrieras policromadas, las maravillas de hierro forjado, y las fantásticas gárgolas, y las doce torres de sus campanarios erguidos y soberbios,*

*Destacando sobre el azul del cielo y llenando el espacio con el gran himno de sus mil campanas acordes...”*

Escalas expone la habilidad del arquitecto para *“combinar adornos y enlazar estilos, sin repetirse nunca”* y explica que Gaudí se inspira siempre en la naturaleza. Acaba el párrafo, delimitando las coordenadas estilísticas del arquitecto: *“Su estilo no es ojival florido, ni romano compuesto, ni egipcio tolemaico, ni estilo alguno de los que hasta ahora habían sido usados. No exhuma las antiguas formas ni las imita. Se trata de algo personalísimo”*.

Seguidamente, Escalas describe los variados motivos decorativos que cubren la fachada del nacimiento del templo y expresa que a través de todo aquel *“festín de la imaginación, maravillosa florescencia de una fantasía que vive en continua primavera(..) acuden a la memoria las palabras que el poeta Nonnus dedicó al templo de la Harmonía”*.

En un punto del artículo, el autor roza la crítica:

*“El arte evoluciona con los tiempos y refleja algo del espíritu y carácter de cada época, a la nuestra, complicada y llena de problemas, corresponde una arquitectura rica y complicada también”*; pero aclara: *“No vaya a creerse, por lo dicho, que el estilo de Gaudí sea una suerte de barroquismo tumefacto y sobrecargado; aunque ahora, por ser muy poco lo construido, pudiera parecerlo”*. Escalas comenta su punto de vista acerca del riesgo de la imitación de la arquitectura Gaudiana: *“espanta el considerar lo que ha de suceder, -y puede presumirse por lo que está pasando ya, -el día en que ciertos manqués que andan por ahí en busca de orientación artística, den en la tema de imitar a Gaudí, que en realidad es inimitable”*.

A continuación, Escalas explica el motivo central de la fachada que ejecutaba Gaudí, el nacimiento e infancia de Jesús: *“todo parece un canto a la vida, vago e indeciso como los sentimientos de la infancia”*. Explica también lo que sería la fachada de la pasión y muerte de Cristo: *“La amargura y la tristeza solemne de morir se manifestarán en la sobriedad de ornamentación y en las líneas rígidas, angulosas y severas destinadas a contrastar con aquel desbordamiento de vida”*. El resto del proyecto del edificio es descrito por el autor del texto en pocas líneas: *“Y como transición, puras líneas geométricas, muros de piedra sin desbastar, y ventanales y torreones, que parecen ya impregnados de la vieja patina de los siglos... Y dominándolo todo, en el punto más alto de la catedral, una inmensa cruz de cristales que, de noche, se iluminará interiormente y lanzará torrentes de luz eléctrica sobre todo el llano de Barcelona”*.

Al final del recorrido por la obra gaudiana, Escalas menciona al Parque Güell, en donde *“Gaudí acaba por jugar con las montañas”*. Según el autor, un reto para *“los que no comprenden otra armonía que la de lo simétrico y los que no han pasado de Viollet-le-Duc”*. En los últimos párrafos de su artículo, Escalas hace una breve descripción del parque de Gaudí: *“Vense, allí, columnas inclinadas, grandiosas, como de templo babilónico; bóvedas de todos los órdenes, piedras colocadas al parecer de cualquier modo; paredes curvas, graderías...; toda una comedia de magia arquitectónica para cuya representación parece que han sido escamoteadas las leyes de la gravedad”*. Y concluye: *“Pero lo que más admira es que todo lo construido encuadra por manera tan sorprendente en el sistema general de líneas de los montes, que parece haber surgido por sí solo del corazón mismo de la tierra”*.

La ciudad

Hay un tema que aparece recurrentemente en las ediciones del quincenario “Hispania”: La ciudad. Normalmente abordado con una visión escéptica, pesimista y hasta con temor. La ciudad del inicio del siglo XX, es vista aquí, -en la mayoría de los casos-, como origen de perversiones, egoísmo, indiferencia y maldad. Inspira la nostalgia del pasado más amable y humano, así como del pequeño poblado de origen de aquellos poetas que consideran sus estadías en la urbe como un mal necesario. La ciudad inspira, en fin, una serie de melancólicas composiciones casi todas en prosa, pero en esa prosa dulce, triste y de ritmo pausado común a los modernistas.

Michael Gibson, en su libro “El Simbolismo”,<sup>57</sup> describe e interpreta algunos rasgos comunes a la zona católica de la Europa industrial. Nos habla de los grandes grupos de mano de obra que la nueva sociedad requería. Estas nuevas circunstancias provocaron una emigración masiva del campo a las ciudades. Cita datos estadísticos: De cada siete personas nacidas en el campo, sólo una permaneció en él; el resto, una emigraba al Nuevo Mundo o a las colonias, y cinco lo hacía a las ciudades. Por lo tanto, las ciudades y sus arrabales engrosaron sus poblaciones masivamente y sus habitantes se encontraron abruptamente privados de su entorno habitual, que hasta entonces les había dado su identidad y su papel en la comunidad. El mismo autor expone que hubo entonces un cambio de justificación de la existencia, debido a la integración al aparato productivo que organiza la vida de sus miembros bajo criterios estrictamente económicos y apartando los valores morales que hasta entonces eran la base de esa justificación existencial. La enorme transformación social y cultural de la sociedad originada por la revolución industrial provocó una crisis entre las orientaciones tradicionales y el recién nacido pragmatismo. Concepciones del mundo absolutamente opuestas. Los países católicos, soportaron con suma dificultad los cambios provocados por la industrialización, principalmente por la miseria que originó, pero también porque cuestionó la representación emblemática del mundo en dichos países; es decir, lo relativo a la naturaleza del bien y del mal y cita a Benjamin: “El concepto de lo demoníaco surge allí donde el de Modernidad aparece en conjunción con el catolicismo.”

Entre los ideales morales que propagaba el cristianismo y las necesidades y miserias de la vida diaria se abrió una grieta cada vez más profunda, sobre todo para las clases menos pudientes. Por encima de todo criterio moral, imperaba la necesidad de subsistir en un orden totalmente nuevo y prometedor. El resultado final fue un considerable cambio de valores. Establece el autor.

Cristina y Eduardo Mendoza nos describen, por otra parte, cómo era Barcelona hacia finales del siglo XIX:<sup>58</sup> Debía de presentar un aspecto extraño al forastero. Los viajeros que dejaron constancia escrita de sus impresiones coinciden en destacar el aire cosmopolita de la ciudad o, cuando menos, su marcada diferencia respecto del resto de España. De acuerdo a los autores citados, Barcelona debía de ser en las postrimerías del siglo XIX una ciudad vulgar y desangelada. Una ciudad vieja, incómoda y mortecina. En efecto, hasta muy poco antes de la Exposición Universal de 1888, la ciudad había estado encerrada entre unas murallas anacrónicas erigidas originalmente con fines defensivos, pero mantenidas luego con el único objeto de impedir su expansión.

Sin duda la interpretación de Gibson y la descripción de Mendoza contribuyen a la comprensión de los textos que aparecieron en torno al tema de Barcelona en 1903. Veamos cómo los poetas que escribieron esos textos y que los publicaron en “Hispania” pulsaron su ciudad y expresaron esas impresiones.

Joan Maragall, en su prosa “La Montaña” expone su anhelo de *regeneración* para la ciudad;<sup>59</sup> el poeta transfiere a ‘la montaña’, las características paradigmáticas de pureza, paz y orden que desea para Barcelona:



*“Tal será la ciudad grande, la serena, la pura, la gloriosa, que ahora la ciudad apiñada, la turbia, la calenturienta, presiente con su espíritu anhelante en la cumbre de la montaña.”*

Otra visión de la ciudad es aportada por Félix Escalas.<sup>60</sup> En ella, el joven recientemente desembarcado en Barcelona, procedente de Mallorca, cuestiona a un poeta el abandono de su terruño, para emigrar a la ciudad, seguramente inspirándose en su propia aventura:

*“Cantas a la hermosura, el lujo y el placer de las muchedumbres que pasean a la luz de los arcos voltaicos”*

Enumera luego objetos y espacios diversos que asocia con la ciudad: seda, piedras preciosas, salones, jardines, fábricas, y vuelve a cuestionar al poeta:

*“¿Es que tu mirada no ha descubierto el horrible mal que crece en las entrañas de la gran población?”*

Y habla de la frialdad de los corazones, de la tiranía urbanita: *“Su inmenso vientre no se sacia jamás”*, y explica que para ser defendida, la ciudad engulle ciudadanos, y para su placer, la ciudad arrebató la honradez de los jóvenes... Los genios gastan *“el oro de su cerebro”* para su gloria y hasta las flores de los campos, -dice-, son arrancadas para ir a morir en las solapas de la frivolidad.

Escalas no olvida el hacinamiento ciudadano, las plantas *“raquíticas”* de los balcones, los pájaros enjaulados, la palidez de las caras, lo marchito de los cuerpos y las almas de los jóvenes en el cuartel, el agotamiento del operario, la *“dura labor”* del *“obrero de la inteligencia”*, *“mientras la ciudad duerme y sólo el placer está en vela, allá abajo, junto al mar”*.

En su inventario de dolor y calamidad, el autor habla después de los mendigos, de los hospitales, de los hospicios, de los que *“pasean el humo de las ilusiones bajo la mugre de un sombrero de copa”*, del *“rechinar de los dientes movidos por el odio”*, de la indiferencia, de la falta de caridad y hasta de la soledad. *“¿Te has encontrado solo, aislado en medio de la multitud, sin un pecho que te preste calor ni unos ojos que sepan leer en los tuyos?”*.

La prosa de Escalas culmina con una loa a la vuelta del poeta a su tierra natal:

*“Canta la dicha que se goza a la sombra de la casa que habitaron los abuelos, junto al huerto de naranjos que perfuma de azahar todo el ambiente...”*

En “Los Juegos Florales”, de Gabriel Alomar,<sup>61</sup> el autor aporta su impresión de Barcelona. Se trata de una visión mucho más optimista que las de Maragall y Escalas, relacionando a la urbe con lo que él considera el desarrollo positivo de la humanidad.

*“Las ciudades son las avanzadas del ejército, son los guías de la caravana que atraviesa el mundo, en marcha hacia lo nuevo y lo perfecto”*.

En uno de los párrafos iniciales de su narración, Alomar confiere a la ciudad características de un ser humano:

*“y eleva su voz, ronca de las disputas y de los gritos bélicos, para entonar un canto a todos los amores, a todos los ensueños que reconfortan el espíritu, decaído en la incesante lucha”.*

Entonces, -prosigue el autor mallorquín-, la tradición habla por la boca de los poetas, e invade el campo a la ciudad: *“el otro elemento de la cultura universal”*. Renacen, -explica Alomar-, las raíces folklóricas de la cultura. El maridaje ‘necesario’ de ciudad y naturaleza. Es entonces cuando el poeta cree que *‘resucita’* el elemento tradicional con la poesía. Se realiza, -dice-, una especie de retorno de los hijos ausentes de la familia. Estas razones son las que el autor mallorquín argumenta para dar a los *“Juegos Florales de Barcelona”* el carácter de *“gran fiesta de Cataluña”*.

Podemos aludir nuevamente a Félix Escalas, por su colaboración en prosa titulada *“La Poesía”*; un poema sin rimas.<sup>62</sup> Si bien no habla propiamente de la ciudad, desarrolla la crítica de aquellos que viven del lucro y glosa la fortuna de aquel que puede percibir el lenguaje poético del mundo; la confrontación entre el artista y el burgués:

*“Los que tendidos en su cama duermen; los que a la luz de sus lámparas cuentan de noche el oro que ganaron durante el día, no la verán jamás, ni probarán tampoco la suprema delicia de sentir entre sus manos el temblor de las suyas y en sus labios el fuego de su boca”.*

Rafael Nogueras Oller, reconocido por su obra *“Les Tenebroses”*(1905); con tan sólo veintidós años, publica en *“Hispania”*, un texto titulado *“El Soñador”*.<sup>63</sup> Un canto a la vida, que Nogueras desarrolla en medio del escenario del momento: la ciudad...

*“el hormiguero humano tumultuoso y ensordecedor. Anda la gente a derecha e izquierda, arriba y abajo, aprisa y lentamente.”*

En medio de ese espacio tumultuoso, atrae la atención del narrador un personaje: *“el muerto en vida”*, a quien la vida se le presenta:

*“-Mírame en los ojos, mis miradas ardientes encenderán tu cerebro que se apaga. Oye el profundo, el gran suspirar de mi pecho y latirá tu corazón que muere. Absorbe mis besos, ellos darán un encanto nuevo a tu voz y vigorizarán tu sangre.”*

La ciudad también es interpretada por Josep Carner, que lo hace a través de un poema:<sup>64</sup>

*“Soneto místico de la ciudad”*  
(fragmento)

*Y entre la negra oscuridad que avanza  
Desciende un refrigerio de esperanza;  
Brillan tímidamente algunas luces.*

*Las primeras estrellas van surgiendo  
Y pasa el Ángel del dolor, cubriendo  
De suaves flores las sangrientas cruces.*

Ramon Suriñach Senties participó en la edición número catorce de “Hispania” con un pequeño poema, uno de los pocos publicados en catalán: “Anyorament” (“Añoranza”).<sup>65</sup> El poema describe un paisaje melancólico:

*“(…) la pluja va cayent ab un so etern...  
monótona... pausada...”*

*(“la lluvia va cayendo con un sonido eterno...  
monótona... pausada...”)*

El narrador diferencia su entorno poético del de su amada:

*“Aquí hont ets tu deu verdejar el bosch.  
Aquí, á ciutat, qué n’haurán mort de rosas!”*

*(“Allí donde estás tú, debe verdear el bosque.  
Aquí, en la ciudad, ¡cuántas rosas habrán muerto!”)*

Enmarcaremos también en este espacio dos poemas que glosan la fascinación de la ciudad de París, en los poetas periféricos; esa fascinación se opone diametralmente a las impresiones que provoca Barcelona en los colaboradores hasta aquí enumerados. El poema “De la mort”, subtítulo “Suicida” de R. Suriñach Senties,<sup>66</sup> está escrito en catalán, dirigido en segunda persona, a un joven que se ha suicidado. Las estrofas del poema que nos interesa destacar, son las relativas a “la tentación” de la ciudad de París.

*-París! París! Allí la vida es vida  
-te zumbeja com una veu de dona.-  
Allí'l soroll vibrant apaga'ls dubtes:  
Per tot arreu el goig de viure vessa.*

*(-¡París! ¡París! Allí la vida es vida  
-te susurra como una voz de mujer.-  
Allí el ruido vibrante apaga las dudas:  
Por todas partes el gozo de vivir brota.)*

El poeta mexicano Amado Nervo participa en el número catorce de “Hispania” en una página que se titula “Literatura mexicana”. Uno de los dos trabajos que Nervo presenta aquí, se titula “El Sena”.<sup>67</sup> Una prosa poética que elogia la ductilidad del río, el cual existe solamente para aportar belleza al paisaje parisino. Amado Nervo desarrolla una metáfora en donde compara al Sena con un ladrón:

*“allá va, asomándose por los ojos de sus puentes para ver la opulencia de las noches  
estrelladas y robarles sus mejores solitarios para su seno, o la pompa del sol para  
arrebatarle sus mejores flecos de oro para su vestido, o la gloria suave de las auroras  
para hurtarles el más discreto rosa para sus mejillas.”*

El poeta define el sexo femenino del río:

*“El Rhin es ‘el’ Rhin, el Támesis es ‘el’ Támesis (no diría otra cosa M. De la Palice), el  
Sena es ‘la’ Seine.”*

Opuesto al vértigo citadino, el poema de Suriñach titulado “Nota de estiu” describe con nostalgia, una villa inundada de luz solar, cuyas horas transcurren lentas, calmadas, tranquilas, perezosas.<sup>68</sup>

*Al hort del mas-cuydat qu’ enamorava-  
la fruyta mitj torsava’ls fruyterars.  
De sopte, en la quietut, caygué una poma.  
y’l gos, ràpidament, aixecá’l cap.*

*Va mirá al hort, ab las orellas altas:  
ab un ronch baix amenassá bordar :  
pro’ls ulls se li clogueren desseguida...  
El sol queya aplomat.*

*(“En el huerto de la casa, -fijate que enamoraba-  
la fruta medio torcía los frutales.  
De repente, en la quietud, cae una manzana.  
y el perro, rápidamente, levanta la cabeza.*

*Miró el huerto, con las orejas altas:  
con un ronquido bajo amenazó ladrar:  
pero los ojos se le cerraron en seguida...  
El sol caía a plomo.”)*

Crónica Teatral: Rusiñol, Gual, Iglesias y Zacconi

La revista “Hispania” en su segunda época, presentó asiduamente colaboraciones referidas al panorama del teatro local. En muchas de ellas se habla del trabajo dramático de Santiago Rusiñol y especialmente de su obra “El Héroe”. Incluso se publicó un extracto de dicha pieza teatral en nuestra revista.<sup>69</sup> Félix Escalas hace un elogio de la obra en el mismo número donde se presentó el extracto, mientras que J. Chamení introdujo una nota sobre la cancelación de la puesta en escena de “El Héroe”. El extracto de “El Héroe”, corresponde a la escena III del acto segundo, fue traducida por R. De C. Del catalán al castellano. La escena consiste en un diálogo del protagonista con otro personaje: Carmen. El fragmento sitúa al héroe como amante celoso y apasionado, que tiene que vencer su tentación de desatar sus deseos amorosos y a Carmen como amada que corresponde incondicionalmente a la pasión de su pretendiente.

Como ya hemos mencionado en líneas superiores, Félix Escalas inicia el séptimo ejemplar de “Hispania” anunciando: “Un drama de Rusiñol”;<sup>70</sup> en esta crónica de teatro barcelonés, Escalas elogia la actividad incansable de Rusiñol, así como su cultivo de dos artes: pintura y literatura y alude los cuadros y los libros que el artista ha producido en su estancia de un año por Mallorca, lugar de origen del cronista. Seguidamente nuestro autor apunta las puestas en escena del teatro “Romea”: “El Malalt Crónich” (“El enfermo crónico”), “El prestidigitador”, “Feministe”, y el estreno futuro de “El Héroe” con su “siniestra figura”.

De acuerdo a la opinión de Escalas, esta obra de Rusiñol estaría destinada a crear polémica, por tocar temas sociales importantes, y añade que con “El Héroe”, el Rusiñol creador de aquella literatura que “capta el murmullo poético de los espacios serenos, el

de *Oracions*, *Fulls de la vida* y *El jardí abandonat*, cede el paso al Rusiñol de *¡Llibertat!*, aquel que extrae a sus personajes de la *plaza pública* y descarga sobre ellos su *terrible sátira*".

Escalas considera que el nuevo proyecto de Rusiñol hace patente la abyección del 'héroe' revestido de un "patriotismo equivocado" y ubica a personajes anónimos y modestos como verdaderos héroes.

El mallorquín esboza los rasgos generales de la obra, mencionando a algunos de sus personajes: el padre anciano que ve a su familia desintegrarse, la esposa casquivana, etc. Todos perfilados con claroscuros acentuados, -como ocurre con los cuadros del pintor, - señala.

En párrafos subsecuentes, el crítico manifiesta su rechazo a la tendencia de su tiempo consistente en que los dramaturgos trataban problemas políticos y sociales en sus trabajos y establece que por encima de esta tendencia, debe prevalecer el cultivo del arte puro.

Escalas mira peligroso el hecho de que el público que asista a la puesta en escena de "El Héroe", incurra en el error de creer que todos los militares son abyectos, como de hecho ocurrió con los espectadores de la obra "Els Jochs Florals de Canprosa" ("Los Juegos Florales de Casa Prosa"), que creyeron que todos los poetas estaban representados en dicha obra.

En otra edición de "Hispania", J. Chamení desarrolla la crónica teatral.<sup>71</sup> Nos habla de la interrupción de las representaciones de "El Héroe", de Rusiñol, en el "Teatro Romea", y de las diversas hipótesis que se barajan como motivo de la cancelación. Chamení explica que en dicha obra unos han visto una sátira contra una institución social, mientras que otros la han juzgado como un ataque a los males del militarismo.

La puesta en escena significó para Enrique Borràs su director, un verdadero éxito. Borràs, además es el primer actor del "Teatro Romea". El público que asistió al estreno de "El Héroe" ovacionó con fuerza a Rusiñol, -comenta Chamení-.

Además de "El Héroe" en particular y de Rusiñol, en general, los cronistas del teatro barcelonés del momento, hablaron en "Hispania" recurrentemente del proyecto teatral "Teatre Íntim" ("Teatro Íntimo"), dirigido por Adrià Gual.

Bartolomé Amengual colabora en nuestro quincenario con una "Crónica Teatral", que se subtitula "Teatre Íntim".<sup>72</sup>

El cronista expone que hay muchas personas en Barcelona interesadas en que se establezca en la ciudad, una entidad que cultive un teatro depurado de sus "escorias", debido a la tacañería y a la frivolidad. "Una especie de sociedad de seguros contra el mal gusto". Este ideal está cubierto, en parte, -especifica Amengual-, por el "Teatre Íntim". Sin embargo, el "Teatre Íntim", -explica el cronista-, ha relajado sus exigencias iniciales y 'actualmente', quien paga su entrada, puede disfrutar las obras de Gual y de Maeterlinck, tanto si se trata de un sibarita de los espectáculos, como de un 'plebeyote' capaz de entusiasmarse con un drama de Comellas.

A pesar de ello, Amengual considera que el "Teatre Íntim", sigue siendo un refugio de entusiastas y de exigentes y desarrolla brevemente un repaso por las producciones de Gual. En una primera lista, aquellas que critica negativamente: "Blanca-flor", "que no reúne las necesarias condiciones para la representación", "La Culpable", "Interior", de Maeterlinck, "que apenas fue oído, a causa del rumor del agua". En el lado opuesto, Amengual valora "Silenci", del director, Adrià Gual, así como "L'Alegria que passa", de Rusiñol, "Ifigenia a Taurida", de Goethe, traducida por Maragall, y que fue representada al aire libre en los jardines del Laberinto. "Espectres" representada en catalán, y más recientemente, "Èdip Rei", la tragedia de Sófocles y "El casament per força" ("El casamiento a la fuerza"), de Moliere. El autor de la colaboración explica que

simultánea a la puesta en escena del “Íntim”, “un grupo de jóvenes descontentadizos”, también representó “Edipo Rey” en el Ateneo. Este grupo de jóvenes hacía preceder sus representaciones con conferencias, Pompeu Gener acudió para hablar de los griegos, “cual si toda su vida entre ellos hubiese morado”.

Amengual se entusiasma escribiendo sobre la puesta en escena de “Edipo”, conseguida por Gual y cree no exagerar cuando dice que “los helenos antiguos jamás pudieron soñar con una representación del Edipo Rey, de Sófocles tan artísticamente bella como la que obtuvo en *Novedades* no hace todavía un mes”, para luego explicar que el teatro griego era imperfecto en cuanto a recursos plásticos. Contra su opinión, el propio Amengual opone la de Saint-Marc Girardin, que seguramente le replicaría que la carencia de medios permite que surja la espiritualidad trágica de la obra, permitiendo que fluya su poesía íntima, a lo que nuestro cronista respondería que la pureza se paladea mejor en una lectura y que debe procurarse que la representación dramática produzca la mayor ilusión de verdad posible.

Después, el autor desarrolla una crítica del decorado y de la iluminación: “Se abusó de los cristales rojos y se dieron a ciertas partes de la decoración entonaciones exageradas”. El cronista felicita a Gual, a los actores, a los que formaron el coro, que “lograron animar la escena en términos que a nadie produjo extrañeza este elemento ‘nuevo’, antes bien todos simpatizaron con él”. Y concluye con una pequeña nota acerca de “*El casament per força*” de Moliere, “que hizo reír a grandes y ruidosas carcajadas al público”.

La segunda “Crónica teatral” del quinto número de la revista, está firmada por “E” y se refiere también a la entonces más reciente producción del “Teatre Íntim”, la relativa al programa del día 10 de marzo de 1903, que se desarrolló en el teatro “Novedades”<sup>73</sup> y cuyo programa ha sido expuesto en las líneas anteriores. “E” elogia al director del “Teatre Íntim”, señor Gual, así como a los escenógrafos, señores Moragas, Alarma y Vilumara.

Otras colaboraciones sobre teatro son referidas la puesta en escena de “Els Vells” (“Los viejos”) de Ignasi Iglesias y al actor italiano Zaconni.

Así pues, encontramos una crónica teatral sobre “Els Vells”, escrita por Bartolomé Amengual en el número cinco de la revista;<sup>74</sup> en ella, el autor nos explica a su manera el argumento del drama: Como en un ejército, la acción renovadora descarta la participación de los mayores, como en la fábrica, se reemplazan las máquinas viejas por las nuevas, sin ninguna consideración. Un fenómeno nuevo, -explica-, que surge del industrialismo, sistema que en épocas recientes ha suplido al de la familia obrera. En medio de aquel panorama, el único personaje joven de la escena, reflexiona sobre el destino de todos los obreros. Esas reflexiones son criticadas por el autor del texto, por su carácter obvio y declamatorio. No obstante, “Cuando, en el tercer acto, el joven maltusiano recobra su genuina personalidad, el drama adquiere una grandeza y una fuerza extraordinarias, porque entonces todos sus elementos aparecen hondamente humanos, por haberse desprendido el pensador de cuanto tiene de libro, para ser exclusivamente hombre”.

En el número siete de “Hispania”, se publica una crónica teatral firmada por J. Chamení, en ella habla de Zaconni como de un actor maravilloso que con igual acierto representaba a Otelo o a Hamlet que a los personajes de Ibsen y Giacosa.<sup>75</sup> Para hablar de Zaconni, Chamení cita al poeta: “es tanta la verdad de su mentira, -que en vano a competir con ella aspira”.

El autor rememora la interpretación de Zaconni en un drama de Hauptmann, “*Il Vetturale Henschel*”, “no cabe pedir ni desear más en punto a perfección escénica en la presentación de una obra, y a encarnación realista y acabada de un personaje”. Y

concluye: “Al enviar desde estas columnas nuestro aplauso más entusiasta al gran actor italiano, no podemos ocultar el vivo deseo que sentimos de tener nueva ocasión de admirarle en la escena de alguno de los teatros de Barcelona”.

El número quince de nuestra publicación presenta el artículo “Zacconi”, escrito por Domingo García-Pujol<sup>76</sup> y que formaría parte de una serie.

Está precedido por una nota de la redacción que indica que es tan grande el actor, que aún cuando éste no se encuentre en Barcelona, un artículo sobre su persona siempre resulta actual.

Según García-Pujol, Zacconi no convenció pero sí subyugó. Por esta razón no se le discutió. El autor aclara que no es discutible en talento, pero sí en procedimientos, llámense estos “resortes dramáticos”.

Para el autor, el punto fuerte de Zacconi es la exacta exteriorización de los resortes internos, atendiendo a sus recursos de expresión corporal más que a sus recursos de expresión de sentimiento íntimo.

### Damas, deportes, divulgación y negocios

La revista presentaba asiduamente algunas secciones fijas. Entre ellas las que más colaboraciones contaron fueron “Crónica para las damas” firmada por E. G. y “Sport”, de Alberto Serra. La sección de damas de E. G. Aparece a partir del primer número. La lectura de esta colaboración contribuye a la comprensión del modelo de mujer burguesa de los inicios del siglo XX; no sólo en su apariencia, sino también en su comportamiento.

A partir del número nueve se publica habitualmente la sección “Vulgarización Científica” de Al’er Will; la “Vulgarización...” de Will, responde al entusiasmo del momento histórico por los avances de la ciencia que desembocaban en inventos y mecanismos que desarrollaban la industria y beneficiaban la creación y consolidación de capitales.<sup>77</sup>

Desde el décimo número de “Hispania” aparece periódicamente la “Sección Industrial y Mercantil”, un tipo de promoción posiblemente gratuita, de los negocios que solicitaban a la dirección de “Hispania” aquella especie de publicidad.

La última sección fija en incorporarse al cuerpo de textos de “Hispania” es la miscelánea “Variedades”, firmada por “Extranjis”, que aparece por vez primera en el número doce. Temas diversos como viajes, curiosidades, etc., son presentados en el apartado.

### Crónica social

La segunda época de “Hispania” dio fe de la verificación de eventos de muy diverso sino.

En el número décimo, apareció una colaboración del Dr. Martínez Vargas, que indicaba la realización del “XIV Congreso Internacional de Medicina”;<sup>78</sup> en el mismo número aparece la crónica de “La Fiesta del Árbol”,<sup>79</sup> que incluye fotos del evento, de la autoría del Sr. Banús, redactor fotógrafo de “Hispania”.

Otra crónica relacionada con eventos se publicó en el mismo número once y se tituló: “Exposición y Concurso de Muñecas”.<sup>80</sup> Esta participación fue firmada por “Flam”. En este espacio podríamos también integrar el artículo propagandístico aparecido en el número décimo sexto de “Hispania”, que publicó J. Chamení y trató sobre la “Inauguración del alumbrado público en Gandesa y Mora de Ebro”.<sup>81</sup>



### 3 *Los colaboradores de la revista “Hispania”*

En la publicidad de la revista que hemos venido citando, aparece un subtítulo: “*Colaboradores de HISPANIA*”, con la siguiente lista de escritores: Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Miguel de Unamuno, Juan Maragall, Miguel Costa y Llobera, Santiago Rusiñol, Rafael Altamira, R. Del Valle Inclán, Juan Alcover, M. Morera y Galicia, Felipe Pedrell, Raimundo Casellas, Teodoro Baró, Alfredo Opisso, Bartolomé Amengual, Arturo Masriera, Juan Torrendell, Gabriel Alomar, Enrique Prat de la Riba, Antonio Rubió y Lluch, F. Suárez Bravo, Eduardo L. Chavarri, Federico Rahola, Juan L. Estelrich, José Pella y Forgas, Basilio Paraíso, Santiago Alba, Arturo Campión, Miguel Sarmiento, Teodoro Llorente, César Silió, Miguel S. Oliver, Carmelo Echegaray, José Pan de Soraluce, Arturo Sarmiento, José Gestoso, etc., etc.<sup>82</sup>

En esta lista de colaboradores, donde si bien destacan los catalanes por su cantidad, es difícil encontrar un común denominador. Se trata de una lista ciertamente heterogénea donde confluyen los más destacados *modernistes* catalanes con importantes miembros de la llamada *Generación del 98* relacionados con el *regeneracionismo* debido a que ambos grupos parten de una profunda decepción sobre la gestión gubernamental de España; o bien, los grandes nombres de la *Escola Mallorquina*. Jóvenes, maduros, posturas diversas y opuestas convergen, en fin, en la “Hispania” de Clapés. El único hilo conductor que puede observarse, consiste en la diversidad geográfica de los colaboradores, su popularidad y en muchos casos, su prestigio.

De la lista de colaboradores aquí citada, es importante aclarar que algunos escritores finalmente no participaron en ningún número de “Hispania”, siendo probable que sus colaboraciones estuvieran programadas para números que no llegaron a publicarse.

Llama la atención entre los colaboradores que efectivamente publicaron en nuestro quincenario, el relieve del grupo mallorquín: Costa i Llobera, Bartomeu Amengual, Felix Escalas, Gabriel Alomar, J. Chamení y Galatzó.

En la página multicitada aparece también un resumen de las ilustraciones que habían sido publicadas en la segunda época de “Hispania” o bien que estaban por presentarse:

La portada preparada *ex professo* por Clapés, detalles del “grandioso” templo de la Sagrada Familia, fachada y vistas interiores del Palacio Güell, detalles del parque Güell, obras todas de Gaudí. Cuadros y retratos de Rembrandt, tríptico de Van Eyck, “Año nuevo vida nueva”, “Alegoría de Navidad” y “Misericordia” por A. Clapés; Arco de Tito en Roma, “Castor y Pollux”, “Batalla de las Amazonas”, “Rubens y su esposa”, por Rubens, “San Pablo y San Marcos” y “San Juan y San Pedro”, por Alberto Durero, bajorrelieve por Lucca della Robbia, la Magdalena por Andrea del Sarto, Esfinge y Pirámides de Gisch, Embarque de los Sarracenos en Ostia, la Virgen, por Rafael, la Capilla Palatina en Palermo, la Sagrada familia, por Tiziano, dos cuadros por Frank Brangwyn, “Desesperación”, por Villi, “La Tempestad”, por Raurich, etc., etc.<sup>83</sup>

Muchas de las fotografías que aquí se mencionan y que fueron publicadas en la revista fueron hechas por el socio de Clapés, Sr. Banús, que aparece mencionado en “Hispania”, como redactor-fotógrafo del quincenario<sup>84</sup> y del que se sabe que tuvo un despacho de fotografía en Barcelona.<sup>85</sup> Se sabe también que Clapés trabajó como fotógrafo,<sup>86</sup> por ello resulta difícil adjudicar los créditos de las fotografías aparecidas en “Hispania” a uno o a otro profesional.

Sin pretender desarrollar un extenso y detallado catálogo de colaboradores de la segunda época de “Hispania” consideramos indispensable un repaso de los más asiduos: Gabriel Alomar, Bartolomé Amengual, Miquel Costa i Llobera, J. Chamení, Carmelo de Echegaray, Félix Escalas, Eduardo López Chavarri, Arturo Masriera, Alfred Opisso y Felip Pedrell.

### Gabriel Alomar Villalonga

(Palma de Mallorca, 1873- El Cairo, 1941). Poeta, prosista, ensayista político y diplomático, colaboró en “Hispania” cuando tenía aproximadamente treinta años de edad.

Libertario de izquierdas activo, especialmente en Barcelona y otras regiones de habla catalana, desde los primeros años del siglo XX hasta su muerte en el exilio. Alomar nació y creció en las Islas Baleares, una comunidad entonces muy conservadora. Fue autor de “El Futurisme” (1905). Su nombre es uno de los más reiterados del “Modernisme Català”.<sup>87</sup>

En lo referido a la participación de Alomar en “Hispania” llama la atención la variedad de registros que el mallorquín es capaz de desarrollar. De ello dan cuenta los diversos textos que fueron publicados en la revista: un poema lírico titulado “La agonía de las flors”,<sup>88</sup> una composición en prosa que aparece al inicio del octavo número de “Hispania”: “Los Juegos Florales”;<sup>89</sup> ya comentado en otra sección de este trabajo, en donde la ciudad es el principal motivo de inspiración. Alomar imprime en el texto mencionado, una visión optimista y positiva del desarrollo humano, del cual la ciudad es un paradigma.

Asimismo, y comprobando su versatilidad, Gabriel Alomar publicó en nuestra revista una necrológica extensa del Papa León XIII,<sup>90</sup> también ya reseñada.

La importancia y actualidad que el escritor tuvo en su época es reafirmada por Félix Escalas, editor de “Hispania” en un elogio a Alomar publicado en nuestra revista.<sup>91</sup> En ese texto, Escalas considera a Alomar, joven, por su “*espíritu vigoroso*”. “*Representa en la actual generación literaria y política de Mallorca, el elemento nuevo, orientado hacia lo futuro*”. El talento diverso de Alomar, está destacado en el artículo, donde se indica que desarrolló trabajos en otras tantas actividades: sociología, historia, literatura, filología. Según Escalas, Alomar conoce a fondo todas estas disciplinas sin que ello afecte su criterio, puesto que Alomar es “*incompatible con todo dogmatismo*”. Escalas considera a su elogiado ‘fiel a sí mismo’ y lo desvincula de los “*agitadores de aguas estancadas de la lógica al uso, perturbadores del orden de cementerio que suele reinar en las pequeñas poblaciones.... y en las grandes*”.

En Alomar se reúnen “*el alma nativa y genuinamente mallorquina, contemplativa y quietista, con el espíritu luchador y activo*”.

La vida apacible de Alomar, -sigue Escalas-, contribuye a que sus obras tengan consistencia y perfección de forma, “*que difícilmente se alcanzan en medio de la agitación de las grandes urbes*”.

No podemos dejar de mencionar la promoción que “Hispania” desarrolla del trabajo de Gabriel Alomar “Una vila que es mor”, entonces próxima a publicarse, a través de la sección “Libros y Folletos”, correspondiente al décimo sexto número de “Hispania”.<sup>92</sup>

### Bartomeu Amengual i Andreu

(Felanitx, Mallorca, 1866 – Barcelona, 1961) Periodista y abogado. Se trasladó a Barcelona desde Palma, donde había estudiado bachillerato, allí estudió derecho y colaboró en “La Vanguardia” (1889-1895) y en el “Diario de Barcelona” (1895-1905); mientras enviaba colaboraciones a “La Almudaina”, que produjeron gran impacto en las Islas. Colaboró además en otras múltiples publicaciones. Se han recogido sus principales artículos en un par de volúmenes. En 1902 fue nombrado secretario en la Cámara de Comercio y Navegación de Barcelona, la cual renovó totalmente. Ocupó diversos cargos en organizaciones económicas. Su proteccionismo moderado limitó el eco de su influencia en el Principado.<sup>93</sup>

Bartolomé o Bartomeu Amengual fue otro de los colaboradores habituales de “Hispania”. Es el autor de “El Narcótico”, cuento aparecido en el número dos de la

revista. En él, el narrador sueña que su mascota, su gato, se convierte en orador parlamentario, que dirige una barroca e inacabable alocución a un pueblo que moría “*en el éxtasis de la garrulería hueca, vaga, brillante, armoniosa*”.<sup>94</sup> Una metáfora que desprecia el parlamentarismo y que podemos asociar a las ideas regeneracionistas de la época.

Bartomeu Amengual desarrolla una crónica teatral en el número cinco de la revista.<sup>95</sup> Trata del drama “en tres actos y en prosa” que se titula “Els Vells” (“Los Viejos”), escrito por Ignacio Iglesias y que ya hemos comentado. De teatro trata también el mismo autor, en el séptimo número de “Hispania”.<sup>96</sup>

En el sexto número de “Hispania” se publica un fragmento de la novela de Enrique Sienkiewicz (1846-1916) “Quo Vadis”, traducida por B. Amengual.<sup>97</sup> “Los cristianos en el circo”.<sup>98</sup>

Bartomeu Amengual, participa también con el relato “Flor de Almendro”,<sup>99</sup> en el cual lleva hasta la tragedia el destino de Isabel, “*de piel tan blanca como las flores de almendro*”. Ella, la sobrina huérfana de Guillermo Solà, es una víctima de la envidia que produce su virtud y su belleza y cae en la ignominia de la maledicencia.

### Miquel Costa i Llobera

*Poeta y sacerdote, uno de los máximos representantes de la poesía mallorquina, de la “Escuela Mallorquina” y de la poesía catalana-valenciana-balear de todos los tiempos; también es una de las figuras principales de la evolución de la poesía catalana moderna. Costa i Llobera nace en Pollença, Mallorca en 1854 y muere en Palma de Mallorca en 1922. Hijo de una familia bienestante de propietarios rurales, fue compañero de estudios de Joan Alcover, Antonio Maura, Joan Rosselló y Joan Lluís Estelrich.*

*Su obra se reviste de carácter clásico, regional y religioso.<sup>100</sup> Aunque se inició como poeta influido por el romanticismo, superó la poesía de la “Reinaxença” y el “Jocfloralisme”, pasó “de puntillas” por el “Modernisme” y enlazó su poesía de influencias clásicas con el “Noucentisme”.<sup>101</sup>*

La primera página de la segunda época de “Hispania”, presenta un retrato de Costa y Llobera, celebrando su proclamación como “Mestre en Gay Saber, 1902” y en la siguiente, un texto:

*“(...) En medio de la aparatosa insubstancialidad que nos rodea y amenaza paralizar los corazones envolviéndolos en círculos de grasa, la poesía de Costa aparece como algo sólido y puro, que suena a macizo y está marcado con el inconfundible sello de originalidad que imprimen en sus obras las almas escogidas, sinceramente enamoradas de la Belleza. (...)”<sup>102</sup>*

Costa y Llobera, fue el colaborador que con más frecuencia llegó a publicar poesía en nuestra revista. Colaboró en seis números diferentes de “Hispania”.

Participa en el tercer número de “Hispania”, con un “Pensamiento” que critica la división del conocimiento positivista y ensalza la sencillez: “*para crear la luz, una palabra!*”.<sup>103</sup>

El mismo poeta participa en el número monográfico de Semana Santa, -el sexto-, con “Canto de una virgen cristiana”.<sup>104</sup> Este poema de cuatro párrafos, habla del amor de una virgen por Jesús, a quien describe:

*“Mi Amado es rey. De púrpura vestido  
llega al ara nupcial de sus amores...”*

*Su pompa es abundancia de dolores,  
Su púrpura la sangre que ha vertido ”.*

Costa y Llobera colabora nuevamente en “Hispania” con el poema: “Ante el Moisés de Miguel Ángel”, en el séptimo número.<sup>105</sup> De acuerdo a una línea que figura aquí, fue escrito en Roma, en 1888. Se trata de siete párrafos que se conforman con seis versos y que elogian el arte de Miguel Ángel y la escultura mítica de Moisés:

*“Sentado en su profético reposo,  
cautiva a este coloso,  
al par que la mirada, el pensamiento.  
Forma sin moldes, imposible, extraña,  
En esa roca entraña  
el genio del Antiguo Testamento.”*

Mientras que en el número trece de la revista, aparece el poema “Salutación” que Costa y Llobera dedica al poeta sevillano José Lamarque de Novoa.<sup>106</sup>

*“Dios guarde tu retiro, noble anciano  
Que, lejos de la turba encenagada,  
Conservas con la lira no manchada  
Los viejos timbres del honor hispano.  
Ungida en el espíritu cristiano  
Tienes por musa tu conciencia honrada,  
Y a manejar el plectro amaestrado  
No tiembla aún tu vigorosa mano.”*

Del mismo autor, un poema de cinco versos se publica en el número catorce de “Hispania”; se titula: “En un álbum”.<sup>107</sup> Consiste en una pregunta al lector:

*¿Queréis que en calma copie vuestra mente  
el esplendor celeste de la altura?*

La respuesta del poeta, es una recomendación moralizante:

*Pues, entre el lodo de la tierra impura,  
la vida que corriendo se apresura,  
sea cual limpia, sosegada fuente.*

En el número dieciséis de la revista, se publica el soneto: “12 de octubre de 1492”.<sup>108</sup>

*Este sólo es el himno soberano  
Que se levante en adecuados sonos,  
A quien venciendo abismos y aquilones  
Rompió el orbe el tenebroso arcano.*

J. Chamení

Llama la atención el olvido que cubre el trabajo de este crítico en el momento actual. No es tarea fácil encontrar referencias sobre sus datos biográficos. Sin embargo, J.

Chamení, formó parte destacada del cuerpo de colaboradores de “Hispania”, ya que publicó en esta revista tres artículos sobre crítica de teatro.

De la autoría de Chamení es una de las crónicas teatrales del número séptimo de “Hispania” que ha sido comentada en líneas anteriores. Chamení nos habla en ella de Zacconi, famoso actor italiano del momento.<sup>109</sup>

Chamení colabora también en el número nueve.<sup>110</sup> Nos habla de la interrupción de las representaciones de “El Héroe”, drama de Rusiñol, en el “Teatro Romea”, y de las diversas hipótesis que se barajan como motivo de la cancelación.

Así también, J. Chamení presenta una crónica de teatro en el número once de nuestra revista,<sup>111</sup> donde habla de la producción verificada en el teatro “Novedades”, local en el que, -de acuerdo a la misma crítica-, se presentaba la compañía de Teresa Mariani, dirigida por el primer actor, Paladín.

En el mismo espacio, el cronista desarrolla un repaso de estrenos diversos. El crítico destaca “L'autre danger” (“El otro peligro”), obra que de acuerdo a la nota, fue representada recientemente en la “Comedie Française” de París; Chamení se refiere luego al espectáculo del teatro “El dorado”; aquí, el autor especifica que se presentó la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, con una adaptación del Sr. Fernández Villegas, “Zeda”, sobre el tema “reinar después de morir”. Sobre este estreno, Chamení destaca que el numeroso público que asistió, “premió con justos aplausos” el trabajo de dicha compañía.

#### Carmelo de Echegaray

*(Azpeitia, 1865 - Gernika 1925) Destacó en su juventud en diversos certámenes literarios. Comenzó a trabajar para la Diputación en el campo de los archivos y bibliotecas, realizando también diversas investigaciones históricas sobre el País Vasco en los archivos de Madrid. Como consecuencia de las mismas, publicó diversas obras, a raíz de las cuales fue nombrado por acuerdo de las diputaciones de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, “Cronista Oficial de las Provincias Vascongadas” (1896). Son de destacar sus obras de temática archivística y multitud de colaboraciones en revistas.*<sup>112</sup>

En el número dos de “Hispania”, encontramos una “Crónica vascongada” firmada por Echegaray.<sup>113</sup> Ésta colaboración inicia con un elogio a la dirección de la revista que pugna por ser un “eco fiel del movimiento científico, artístico, literario, social, económico y político de todas y de cada una de las diversas regiones que forman la península española”. Según el autor, éste es el único programa adecuado para “contribuir a la vigorización de costumbres y estados sociales incorporados a España, y que pueden ser siempre base fecunda de prosperidad y *regeneración*”. Este programa no es otro, -sigue-, que el señalado por Menéndez y Pelayo en su obra “Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española”, texto donde se promueve el desarrollo por regiones. En esa intención de “Hispania” de convertirse en una revista de divulgación artística y hasta científica, de todas las regiones españolas, Echegaray juega el papel de corresponsal de las “Provincias Vascongadas”, por ser el mismo escritor, el cronista de las Diputaciones respectivas.

Echegaray, en clave modernista, se alinea en las filas de Rusiñol y como el catalán, cree en la labor regeneradora del arte ya que nos habla de su interés por la poesía, posicionándose en contra del “vulgo de los mortales, enamorados de la prosa ordinaria de la vida”. Echegaray aclara que no llega al extremo de creer en el papel sacerdotal del poeta romántico, pero sí en cambio, confía en su contribución a la libertad y la grandeza de los pueblos.

El cronista considera que se viven malos tiempos para la poesía lírica, “se tiene a los poetas por seres inútiles, cuando no por perjudiciales, para la marcha ordenada y progresiva de la humanidad”. Cabe, dice Echegaray, considerar al poeta en su justo medio, ni el “héroe” romántico, ni el inútil que resulta de la visión positivista. Enseguida, el cronista mira hacia su territorio geográfico y concluye que son pocos los poetas destacados ahí, pero que a pesar de la característica laboriosidad del pueblo vasco, existe también una “ansia de peregrinar por los campos de eterna frescura y florecer perenne en que esplende magnífica la Belleza”. Termina Echegaray su participación, hablando de la arraigada afición de los vascos a la música, la originalidad de su producción musical y de su lengua, que son motivos suficientes para ser tenidos por uno de los pueblos más originales del mundo; a pesar de las corrientes uniformadoras que pretenden confundir a las razas y los pueblos “en una monótona y desoladora uniformidad”. Palabras últimas que remiten al *nacionalismo vasco*.

Carmelo de Echegaray vuelve con su “Crónica Vascongada”, en el cuarto número de “Hispania”.<sup>114</sup> Al inicio de su artículo, Echegaray aclara que el objeto de su colaboración no será únicamente la poesía y la música puesto que también tocará temas relacionados con la investigación histórica, las luchas económicas, el problema obrero y los sucesos políticos relacionados con las cuestiones antes listadas.

Echegaray puntualiza la importancia mercantil de Bilbao, lo que lo condiciona a dedicar un espacio al ámbito empresarial. Cita por ello la fusión entre el “Banco de Vizcaya” y el “Banco Vascongado”. Esta fusión es prevista por el analista, como favorable al desarrollo de los intereses mercantiles, que atraviesa una crisis debida a la creación de numerosas sociedades a partir de 1901. La ilusión sedujo a muchos en Bilbao, que apelaron al crédito y fracasaron. En este auge iluso, se multiplicaron bancos y sociedades múltiples que en el momento de la publicación del artículo y de acuerdo a la información del cronista, “tienden, con mejor instinto, a unirse para fortalecerse mutuamente”.

En el párrafo sucesivo, Echegaray expone que el presidente de la Diputación de Vizcaya, Enrique de Aresti, ha presentado una propuesta encaminada al establecimiento de una Universidad literaria en Bilbao. También menciona a la Diputación de Guipúzcoa que ha enfocado su atención al problema de los pescadores del Cantábrico.

Reporta, asimismo, que en Guernica, “pueblo cuyo vecindario no llega a cuatro mil almas”, se ha creado una Sociedad filarmónica de Santa Cecilia. “Merecen cordial aplauso los que tan discreto y plausible empleo hacen de sus ocios”. Finaliza.

La “crónica vascongada”, es presentada nuevamente en el noveno número de la revista.<sup>115</sup>

El subtítulo del artículo reza: “Referencia a la 'lucha electoral a propósito para encender los ánimos y enardecer las pasiones de las gentes'”. Echegaray con su artículo pretende escindirse de la lucha electoral y aproximarse a “cosas más serenas y más nobles y ¿por qué no decirlo? A la larga de no menos trascendencia para el país”.

El autor insiste en que el espacio de los diarios se destina a la “agitación electoral” y se menoscaba su importancia a la obra del cronista honorario, Estanislao Jaime de Labayru: “Historia general de Vizcaya”, cuyo sexto volumen se ha publicado recientemente. Echegaray admira el voluminoso trabajo de Labayru que, según él, desarrolló sin desatender su trabajo como sacerdote. Se refiere a seis volúmenes de unas ochocientas páginas cada uno, en donde consiguió un ingente acopio de datos, muchos de ellos inéditos, analizarlos e interpretarlos, sin considerar a qué intereses favorecen o afectan.

Una vez hecho el elogio, Echegaray se dirige a la crítica, indicando que el volumen primero es “el más flojo y defectuoso de toda la ‘Historia’”; y continúa: “Más que

“Historia de Vizcaya”, orgánicamente compuesta, es recopilación de materiales para escribirla. Asimismo destaca la exclusión de todo lo acaecido en la última centuria, del plan de la obra de Labayru.

Retoma el autor del artículo su punto de partida y asegura que “es evidente que cuando no quede ni memoria de las contiendas electorales, todavía la “Historia” del cronista honorario de Vizcaya seguirá suministrando materia de investigación y de estudio (...) La historia es la experiencia prolongada a través de los siglos”.

Félix Escalas i Chamení

*Palma, Mallorca, 1880 - Barcelona, 1972. Sin duda alguna el más asiduo colaborador de esta etapa de “Hispania” y uno de los más jóvenes, -dado que tenía veintitrés años hacia 1903-. El joven Escalas, participó en su ciudad natal, en la tertulia de Joan Alcover y se licenció en derecho en Barcelona en 1902. Fue vicesecretario de la Cámara de Comercio de Barcelona (1905-1919) y presidente del mismo organismo de 1934 a 1936. Director del Banco Urquijo Catalán, a partir de 1919; un banco que intervino en grandes empresas catalanas. Fue elegido diputado provincial en 1919, representando a la Lliga Regionalista, Vicepresidente de la Mancomunitat de Catalunya, Consejero de finanzas del gobierno de la Generalitat (1935), Gobernador General de Catalunya y Presidente de la Generalitat (diciembre de 1935-febrero 1936).*

*En la postguerra volvió a presidir la Cámara de Comercio de Barcelona, el consejo regional del Banc Urquijo Català y la Comissió Abat Oliva. También fue Consejero del Banco Hispano Americano, procurador en cortes y presidente de la Fira Internacional de Mostres de Barcelona.<sup>116</sup>*

Pese a su juventud, Clapés deposita toda su confianza en él y Escalas funge de editor de la segunda época de “Hispania”, es decir, frecuentemente ocupa con sus comentarios la primera página de la publicación. De este modo participa en numerosas ocasiones, barajando una amplia gama de registros: Escalas desarrolla tanto la crónica política con tintes regeneracionistas, como crónicas de arquitectura, teatro y literatura. Escalas también desarrolla monografías de los grandes modernistas: Maragall, Rusiñol, Gaudí y también de un nuevo valor de las letras catalanas: Gabriel Alomar. Por si todo ello fuera poco, este colaborador comenta un libro sobre pedagogía, publica un relato y un texto en clave de prosa poética.

En esa prosa poética que comentaremos en líneas subsecuentes, se expresa un desprecio de los valores burgueses, especialmente de los negocios y el dinero; toda una paradoja, puesto que este personaje dedicó la mayor parte de su vida a su desempeño como alto cargo de la Cámara de Comercio de Barcelona, la Generalitat de Catalunya -la cual llegó a presidir- y el Banc Urquijo Català. Dentro de esa misma paradoja puede incluirse el hecho de que en el año 1919, Félix Escalas fue elegido diputado provincial representando a la Lliga Regionalista, partido identificado con el catalanismo conservador.

A su ascenso en la escala social contribuyó el hecho de su talento e inteligencia, manifiestos en la diversidad y agudeza de las numerosas colaboraciones que publicó en “Hispania”.

Colaboraciones de Escalas en “Hispania”

El prestigio, la influencia e importancia del arquitecto Gaudí, ya considerables en la Barcelona de 1903, así como la amistad cercana que Clapés y Gaudí mantuvieron, desembocaron en un artículo monográfico sobre Antoni Gaudí, que la nueva “Hispania”

publicó en su primer número. Félix Escalas desarrolla un texto con sus impresiones sobre la obra de Gaudí, ilustrado con una serie de fotografías de obras del arquitecto, atribuible a Clapés.<sup>117</sup> En páginas anteriores de este trabajo hemos presentado ya, una síntesis del artículo.

El segundo número de “Hispania” incluye una página editorial de Félix Escalas.<sup>118</sup> En esta página, Escalas mantiene una postura crítica ante la gestión del gobierno español<sup>119</sup> y confía en la tarea de las Cortes, la ‘regeneración’ de la sociedad y alude a una persona que *“ha prometido ofrecer a la voluntad nacional para manifestarse libremente”*.

Escalas ocupa nuevamente la página editorial del tercer número de “Hispania” con una prosa poética que tiene como protagonista a la ciudad.<sup>120</sup> Un artículo que hemos sintetizado en el conjunto de las diversas y múltiples visiones de la ciudad que podemos recoger en la segunda época de nuestra publicación.

La página editorial del cuarto número de “Hispania” consiste en un artículo de Félix Escalas, titulado “Un libro interesante”.<sup>121</sup> Se trata de la crítica del libro titulado “Los niños mal educados”, escrito por Fernando Nicolay, y publicado por el editor don Gustavo Gili:

*“Observó ya Maragall, con gran perspicacia, que la obra en que nos ocupamos parece escrita bajo la influencia de un sentimiento de hostilidad del autor hacia los niños”,* menciona Escalas, y cita a los profesores Thiselton Mark y Angelo Mosso, que aplican en sus métodos educativos, entre otras cosas, la *“supresión gradual de todo castigo corporal”*.

Escalas, en fin, difiere de Nicolay y se alinea a la propuesta de Mark, que consiste en enseñar a los niños “no el arte de doblegarse, sino el de erguirse” y termina, con una prosa poética, -tan vigente en su contexto-: “Lo contrario es sacar el agua corriente de la vida de sus cauces naturales, y meterla en una acequia rectilínea y nivelada para llevarla a un mar tranquilo, sin olas ni naufragios; pero muerto.”

La acostumbrada editorial de Escalas se presenta también en el séptimo ejemplar de la revista: “Un drama de Rusiñol”,<sup>122</sup> del cual hemos presentado un amplio resumen en las páginas precedentes.

Félix Escalas, colabora con el ya mencionado texto: “La Poesía”,<sup>123</sup> un poema sin rimas. Glosa la fortuna de aquel que puede percibir el lenguaje poético del mundo, distante del que vive para el lucro, la confrontación entre el artista y el burgués:

*“Los que tendidos en su cama duermen; los que a la luz de sus lámparas cuentan de noche el oro que ganaron durante el día, no la verán jamás, ni probarán tampoco la suprema delicia de sentir entre sus manos el temblor de las suyas y en sus labios el fuego de su boca”*.

Félix Escalas, colabora también con “Páginas de un Diario”, un relato que aparece en el número nueve de “Hispania”.<sup>124</sup> Es la narración de una llana historia de amor, ambientada en un medio rural:

*12 de julio*

*“...Esta es la casa en que viví con mis abuelos durante mi infancia feliz. (...) Todavía se ven junto al balcón los dos sillones en que los ancianos dormían su siesta por las tardes de estío...”*.

*15 de julio*



*“... Tiene el médico una hija, una chiquilla casi, muy hermosa con quien hablo a veces unos momentos en la playa....”*

*16 de julio*

*“... Voy a la tertulia del médico. Allí se reúnen todas las noches, varias muchachas, con lo cual, dicho queda que no falta alegría. Se habla del amor, del matrimonio, de los celos, temas que siempre ofrecen algún interés para los solteros...”*

*20 de julio*

*“¡Estoy enamorado, perdidamente enamorado! (...) Paso los días haciendo versos en mi cuarto, y las noches recitándoselas en el patio de su casa, a la luz de la luna”.*

*3 de agosto*

*“Es preciso que ella entre aquí, ruborosa bajo su velo de desposada, y que la luz de su sonrisa disipe en la vieja mansión las últimas sombras de tristeza.”*

En el número trece, se publica un artículo de Escalas sobre Maragall, “Designado por unanimidad de votos presidente del Ateneo Barcelonés”.<sup>125</sup>

*“Ejerce sobre el espíritu del lector una acción refrigerante y consoladora, como la sombra del oasis después de atravesar el desierto, -el gran desierto de la literatura española contemporánea-.”*

Escalas desarrolla un breve repaso por los títulos más representativos del poeta: “La vaca cega”: *“de una solidez de mármol griego”*; “La cançó de Sant Ramon cantada por una russa”: *“Presenta una vaguedad de contornos suavísima”*; o bien “La sardana”:

*“sabe recoger, entre las efusiones populares, el sentimiento colectivo de una raza que repite complacida sus musicales estrofas”.*

Asimismo, el autor habla del Maragall escritor de “Poesías” publicado en 1891 y en 1895, del Maragall traductor de Goethe, del artista de “Visions et chants”, del Maragall periodista del “Diario de Barcelona”.

De la labor del Maragall crítico literario, Escalas refiere el ‘defecto’ de su benevolencia, especialmente con los escritores noveles.

Otra editorial de Escalas es publicada en el número quince de “Hispania”; un elogio a Gabriel Alomar, resumido ya en líneas precedentes.<sup>126</sup>

Eduardo López Chavarri

*Valencia, 1871-1970. Doctor en derecho (1900) por la Universidad de Madrid. Ejerció la abogacía durante un corto tiempo dedicándose luego a su pasión, la música. Recibió lecciones de Pedrell. Se abocó tanto a la composición, como a la historia y a la crítica musical, a la enseñanza y a la dirección de orquestas. Figuró entre los propagadores de la música wagneriana. Autor de diversos textos. Fue incluso corresponsal de guerra en África. Destacó también como traductor.*<sup>127</sup>

“E. L. Ch.”, escribe en el segundo número de “Hispania” una breve semblanza del “poeta de Valencia”: Teodoro Llorente.<sup>128</sup> De acuerdo al artículo, el poeta, nacido en 1836, fue traductor de Schiller, Uhland, Longfellow, Byron, Victor Hugo, Goethe, Lamartine y otros. Añade que “El renacimiento literario regional de Valencia” tiene como propulsor a Llorente; que a partir de 1866 dirige el periódico “Las Provincias”. El autor del artículo lamenta que su tarea periodística y los “desasosiegos de la política” impidan al poeta dedicarse plenamente a su tarea artística.

Eduardo L. Chavarri, desarrolla también la “Crónica valenciana” en el décimo número de nuestra revista.<sup>129</sup> Ironiza adjudicando títulos a su ciudad: ‘perezosa’, por calma; o ‘sopor de espíritu’, por oriental. Para el autor, lo peor de esta “quietud de doscientos mil habitantes”, es la ausencia de juventud. López Chavarri califica de ingenuo considerar que en las obras de los artistas locales se encuentran “las armonías de luz (...) y las intensidades luminosas de nuestro cielo”, puesto que estas obras no tienen existencia real.

Chavarri acusa agriamente al “pedantismo oficial” de haber acaparado todo y a los intelectuales de haber perdido el venero de lo característico. Perdura, dice, “la estética de receta y de manual”. Elogia el despegue artístico y literario de Barcelona y habla de Rusiñol “que ha dado a España todas las orientaciones de verdadera y *nueva* poesía”.

La dura crítica del autor alude el horror que despierta el modernismo en los valencianos, “sin saber qué cosa sea”.

En medio de ese desalentador panorama, Chavarri considera una verdadera y agradable novedad la poesía de Teodoro Llorente que se titula “Misa de alba”, a la que nuestro autor considera “un dechado de íntima y tranquila poesía, obra de espíritu eternamente joven”.

Habla luego del “Teatro Escalante”, en el cual se ha perdido la tradición, al contrario de Barcelona donde se vive el teatro catalán con producciones como “L’heroi”, “Els encarrilats”, “L’alegría que passa”, etc.

El cronista comenta la aparición del “Diccionario biográfico de artistas valencianos”, publicado por José Ruiz de Lihori. Según este diccionario, Chavarri es “frío de sentimientos musicales”. Afirmación que el propio Chavarri debate: “bien puedo pedir que no se me reconozca otro mérito que el de la fe y el del calor que dan las convicciones profundamente sentidas”. En general, nuestro autor cree que son mejores los aspectos biográficos que los críticos del diccionario.

Concluye ésta colaboración de Chavarri la mención de la exposición de pintura de Joaquín Agrasot en el Círculo de Bellas Artes y el concurso de carteles convocado por el Ayuntamiento, para la feria de julio. Chavarri critica el hecho de que hayan otorgado el segundo premio al “único cartel verdaderamente moderno y artístico”.

En el décimo sexto número de “Hispania”, aparece otro artículo firmado por Eduardo L. Chavarri titulado “La vida artística en Valencia”,<sup>130</sup> que bien podemos considerar otra “Crónica valenciana”.

El autor lamenta aquí nuevamente la carencia de movimiento cultural valenciano, pero destaca la reimpresión del “Llibret de versos” de Teodoro Llorente, del que admira que haya surgido de un medio regional “aislado”.

La miscelánea de Chavarri cita la exposición en el “Círculo de Bellas Artes” del joven pintor Pinazo Martínez, hijo del “insigne colorista” Pinazo.

El repaso continúa con la alusión a los “Juegos Florales” de la asociación “Lo Rat Penat”, cuyo ganador fue el escritor catalán Ubach y Vinyeta, que fue premiado por una poesía que resultó no ser inédita.

López Chavarri, propagador de la música de Wagner, interviene en el octavo número de “Hispania”.<sup>131</sup> Inicia su artículo haciendo una crítica de los pseudo intelectuales que

opinan sobre Wagner o Nietzsche, y lo hace con el fin de patentizar las poco estudiadas relaciones de admiración de Nietzsche hacia Wagner.

El Nietzsche de Chavarri es un personaje voluble y apasionado, “más poeta que filósofo”; conocía la teoría musical y tocaba el piano. Su debilidad, -dice Chavarri-, fue creerse músico.

Nietzsche fue autor de “El origen de la Tragedia”, un libro que consiste en un elogio a Wagner. En él, el filósofo sitúa al músico como sucesor de los dramaturgos clásicos.

El autor del artículo considera que el resentimiento de Nietzsche por no haber sido valorado como músico, lo llevó a realizar críticas a Wagner, Bülow, Brahms, y en general a los músicos y a la música alemanes.

Los detractores de Wagner oponían a éste, como músico nacional a Brahms. Nietzsche fue más allá aún, y llevó a casa de Wagner un cuaderno rojo con música de Brahms, que colocó sobre el piano. Wagner sucumbió a la provocación y no pudo contenerse.

En 1878, Nietzsche publicó “El caso Wagner”, una crítica despiadada a Wagner y a los demás músicos alemanes.

La conclusión final de Chavarri es, que en el fondo de la crítica de Nietzsche, subyacía el resentimiento.

#### Artur Masriera i Colomer

*(Barcelona, 1860 – 1929) Escritor e historiador, Perteneciente a la familia de artistas Masriera. Dirigió el taller paterno de platería desde 1885. Abandonó sus estudios de jesuita y se doctoró en derecho. Fue catedrático de instituto en diversas ciudades del estado español. Humanista, divulgador y poeta, “Mestre en gai saber, 1905”. Colaboró en diversas publicaciones, tradujo frecuentemente al catalán, estudió los clásicos grecolatinos, dirigió la parte literaria de la “Enciclopedia Espasa” y llegó a publicar más de una veintena de títulos, entre ellos el monumental “Diccionario de Dictionaries”.<sup>132</sup>*

Cuando Masriera fue colaborador de “Hispania” contaba con cuarenta y tres años y participó con cuatro artículos. El primero de ellos, comentado líneas arriba, se tituló “Misericordia”;<sup>133</sup> en él profundiza en ‘el dolor’ de España y rechaza el parlamentarismo.

Posteriormente, en el tercer número de la revista, presentó un homenaje póstumo al entonces recientemente desaparecido Eugenio Müntz (1845-1902), historiador de arte francés. Masriera publica la biografía de Müntz, haciendo hincapié en los trabajos del estudioso.

Según indica Masriera, Müntz se alejó de las corrientes llamadas “Impresiones de arte” y se dedicó a trabajos de investigación en los archivos vaticanos, principalmente. Müntz contemplaba el contexto político y social que se vivía en cada época y consideraba que influía en las obras de arte del Renacimiento italiano. Müntz también tomó parte en la controversia acerca de los orígenes del Renacimiento. Masriera concluye que la historia del arte es una disciplina que redime a la humanidad “de la cautividad baja y terrena a que condenan pasiones de tan ruin especie como las de la política, la ambición y los odios de raza”.<sup>134</sup>

Con el contundente fin de su artículo, podemos advertir el desprecio de Masriera por la clase política, un rasgo común a los alientos *regeneracionistas* surgidos de la catástrofe del 98, así como la importancia que otorga el historiador catalán a la historia del arte en general y en particular a sus recursos metodológicos por excelencia: la consulta documental y la contextualización espacio temporal.

El número seis de la revista, -monográfico de Semana Santa-, presenta otro artículo de Arturo Masriera: “Las lamentaciones de Jeremías”.<sup>135</sup> La colaboración desarrolla una

breve semblanza del profeta, y lo sitúa como el autor de la poesía que la liturgia católica repite en los oficios de Maitines de Jueves y Viernes Santos. Masriera expone que el más auténtico y rotundo significado de las célebres “Lamentaciones” de Jeremías, ha de buscarse en la lengua en que fueron escritas, el hebreo. El autor del artículo finaliza citando a Jeremías: “¡Jerusalén! ¡Jerusalén! ¡Conviértete a tu Señor y Dios!” Que extrapola a la Barcelona del año 1903: “*hoy tiene desdichadamente la misma actualidad (...) para cuantos ilusos creen posible vivir sin Dios y sin ningún freno para sus pasiones*”.

Sólo un artículo especializado en escultura, aparece en nuestra revista. Se trata de la necrológica de Alejandro Falguière (Jean Alexandre Falguière, 1831-1900), escrita por Arturo Masriera.<sup>136</sup>

Con “Tarcisius”, el escultor no sólo consiguió igualar la maravilla de “Vencedor”, sino que la superó, -indica el autor del artículo-, que explica que “Tarcisius” expresa el goce cristiano de quien muere por una causa. A partir de este momento, Falguière concreta su objetivo: el culto a la belleza plástica y el sentimiento de la idea. -Acota Masriera-

El ensayo se sigue con la mención de una serie de obras del escultor: “Collixto”, “La mujer del pavo real”, “Lucha de bacantes”, “Ofelia”, “Mignon” y “Carmen”. El mayor mérito que concede Masriera a Falguière es que éste consiguió resolver “el eterno problema de los artistas”: “Hermanar la ficción creadora con la verdad inmediata. La realidad respetada a través de un ideal que la domina”.

El analista explica que Falguière representaba personajes históricos con “el gesto, la actitud y la fisonomía que caracterizan toda una existencia”, para afirmar luego que “obreros de paz y de justicia, el artista y el historiador vindican y depuran lo que la limitación humana pudo tal vez dejar oscuro e incompleto”.

El artículo finaliza haciendo mención de la enfermedad del escultor, cuando éste tenía a punto de concluir tres monumentos, uno a Pasteur, otro a Balzac y uno más a Alfonso Daudet. Finalmente asistió a Nimes para la inauguración del monumento a Daudet, pero tuvo que presenciar el acto desde una ventana, debido a su delicado estado de salud. Masriera, erróneamente, data la muerte de Falguière en el año 1901.

#### Alfred Opisso i Viñas

*(Tarragona 1847- Barcelona 1924). Licenciado en medicina, pero dedicado al periodismo, a la crítica artística y a la historia. Fue director y codirector de diversas publicaciones. Su afición a las Bellas Artes lo llevó a escribir “Arte y Artistas catalanes”, que analizaba y valoraba la obra de los principales exponentes de la pintura de la última década del siglo XIX.*<sup>137</sup>

El común denominador de la obra de Opisso en “Hispania” es su amor por Catalunya, de la que valora su arte y el carácter de sus nacionales, el cual es capaz de analizar y comprender. Asimismo es notoria su frustración e impotencia por el caos de la gestión del gobierno de España y lo que ello afecta a Catalunya. Basados en sus colaboraciones sobre política, asociamos a Opisso con el anhelo regeneracionista del momento.

Alfredo Opisso participó con el artículo titulado “Exposición de Arte antiguo” referido a la celebrada en el Palacio de Bellas Artes y que ya hemos reseñado.<sup>138</sup> En su artículo, Opisso se enorgullece de la individualidad del arte nacional y afirma que la muestra del Palacio de Bellas Artes tiene material suficiente para entender la evolución de la pintura en Catalunya.

En otra sección de este capítulo ya comentamos un artículo de Opisso titulado “Un pueblo individualista” y subtítulo “Apuntes para un esbozo de psicología catalana”.<sup>139</sup>

Asimismo y como ya hemos expuesto, Alfredo Opisso participa en el volumen catorce de “Hispania” con su artículo “Pinceladas”, de crítica a la gestión gubernamental de España.<sup>140</sup>

### Felip Pedrell i Sabaté

*(Tortosa, 1841-Barcelona 1922); -compositor y etnomusicólogo-.*

*En el año 1863, Pedrell se trasladó a Barcelona para seguir sus estudios musicales, viajando pronto a Roma y París pensionado por las Diputaciones de Tarragona y Girona.*

*En el año 1894 se trasladó a Madrid donde hacia 1915 fue nombrado profesor del Conservatorio.*

*Pedrell fue el primer músico modernista catalán en contacto con la música extranjera. Fue uno de los introductores en Cataluña y en España de la música de Richard Wagner. Como renovador del panorama musical catalán tuvo un enorme prestigio que le llevó a ser el maestro de músicos como Enric Granados, Manuel de Falla, Robert Gerhard, Isaac Albéniz, Lluís Millet y otros.*

*Fue también fundador de escuelas de musicología tanto en Cataluña como en España.*

*Activo compositor que desarrolló todos los estilos musicales. Escribió varios tratados y publicó colecciones; también escribió diversos artículos.*

*Pedrell es considerado creador de la musicología moderna española y el primer músico que estudió la música tradicional o folclórica española (etnomusicología). Gracias a su labor, los compositores españoles comenzaron a incluir temas, ritmos y escalas propias de esa tradición, creando el “nacionalismo musical español”.<sup>141</sup>*

“Hispania”, contó con la reputada opinión de Felip Pedrell. Así, Pedrell publica su respuesta a una encuesta realizada por “El Mercure de France” en un artículo de nuestra revista.<sup>142</sup>

*« Que pensez-vous de l'influence allemande au point de vue général intellectuel et plus spécialement au point de vue musical? »*

Pedrell contesta que es real el papel determinante de Alemania “en la educación técnica y concepto ideal de la música de los pueblos modernos europeos”; pero también nos habla de la manera de ser y sentir alemana, etnográficamente hablando, y explica que fue la primera nación de los pueblos del norte, en poseer la tradición de una cultura artístico-musical primitiva y la primera que hallase el nexo de afinidades que ha formado todo el arte moderno, es decir, la armonía como elemento precursor de la melodía, considerando a la armonía como intrínseca al hombre.

Pedrell sitúa a Italia como generadora de formas que contribuyeron a transformar la antigua técnica y a conquistar el nuevo ideal de arte, pero adjudica al “genio alemán” el papel de transgresor. En la punta de la pirámide de ese genio, el autor coloca a Bach, que influye a Beethoven. “La promesa y el advenimiento de ese ideal se realizan en Beethoven y en la ‘Novena Sinfonía’”.

El autor del artículo habla de la canción tradicional alemana “lied” (composición escrita para un cantante con acompañamiento de piano) que resultó insuficiente para expresar una reintegradora conciencia de razas; enseguida alude a Weber, que contribuyó a la concepción de la obra de arte, como obra de todas las artes que, fundiendo ideales antiguos con formas modernas, realiza Wagner, realizando gloriosos precedentes, bien encauzados en sus comienzos, pero deformados más tarde por sensuales añadidos, que reclamaban todas las energías de un continuador progresivo.

La continuación de la encuesta aplicada a Felip Pedrell, fue publicada en el séptimo número de “Hispania”, con el artículo: “Una información musical II”.<sup>143</sup> Esta secuencia representa la respuesta de Pedrell a la pregunta:

*« Cette influence existe-t-elle encore et se justifie-t-elle par ses résultats ? »*

El autor identifica un agotamiento natural sufrido por el ‘lied’ artístico alemán, a raíz de su antigua y constante influencia.

Ese elemento unificador de la conciencia de las razas, -explica el musicólogo-, no ha agotado toda su creatividad y es lógico que produzca nuevas evoluciones lo mismo en la forma del ‘lied’ artístico asimilado, así como en una forma superada del mismo, de la cual deriva el drama lírico.

Para Felip Pedrell, Wagner ha producido simultáneamente grandes bienes e inmensos daños y lo compara con los seguidores de Miguel Ángel, quienes condenaron a tortura a la anatomía del cuerpo humano. Y afirma que alrededor de Wagner se agita un microcosmos de impotentes condenado a la esterilidad.

Nuestro musicólogo considera que el drama lírico ha agotado las manifestaciones que entraña el mito tal como es entendido por Wagner, pero éste sólo pudo hacernos entrever cuánto le está reservado a la comedia musical. Pero en estas dos manifestaciones, no podemos encontrar la plenitud del alma alemana, puntualiza Pedrell, y cual colofón se pregunta: ¿Dónde está el genio alemán colectivo que haga resonar todas sus cuerdas? ¿Dónde está el que ha de fundir el genio particular de un Bach, de un Haydn y de un Mozart, con el de un Beethoven y de un Wagner, elevándolo a la más alta expresión de belleza perfecta y absoluta?

Pedrell colaboró además en el cuarto número, con un artículo denominado: “La psiquis flamenca”.<sup>144</sup> Este texto puede interpretarse como un llamado del autor al desarrollo de la música nacionalista, siendo el nacionalismo un lugar común en Catalunya, especialmente en el período en que fue escrito el artículo. La participación de Pedrell se centra en el surgimiento de la nacionalidad musical flamenca, en el cual destaca el papel de Peter Benoit, muerto en 1900.

## 4 *Relación de Artículos y colaboradores de la segunda época de la revista “Hispania”*

Nombre del artículo	Autor
---------------------	-------

*NÚMERO 1, 15 de enero de 1903.*

Nuestra portada	“P”
Misericordia	Arturo Masriera
La Montaña	Joan Maragall
Exposición de arte antiguo	Alfredo Opisso
Perfil de don José Monegal y Nogués, nuevo alcalde de Barcelona	“J.B.”
Miguel Costa y Llobera	“E”
Gaudí	Félix Escalas
Crónica para las damas	E.G.
Sección Americana	“X”
Anuncios	La Redacción

*NÚMERO 2, 30 de enero de 1903*

Editorial	Félix Escalas
El Narcótico	B. Amengual
Mi Optimismo	Miguel de Unamuno
Semblanza del “poeta de Valencia”	Teodoro Llorente
	E. L. Ch.
Una información musical	Felip Pedrell
Crónica vascongada	Carmelo de Echegaray
Sport	Albert Serra
Crónica para las damas	E.G.

*NÚMERO 3, 15 de febrero de 1903*

La ciudad	Félix Escalas
Pensamiento	Miguel Costa y Llobera
La posteridad	Rafael Altamira
Homenaje a Eugenio Müntz	Arturo Masriera
El candil del loco	M. Morera y Galicia
Crónica andaluza	Manuel Cháves
Crítica de teatro	La Redacción
Sport	Albert Serra
Anuncios	La Redacción

*NÚMERO 4, 28 de febrero de 1903*

Un libro interesante	Félix Escalas
Hojeando libros	F. Suárez Bravo
La psiquis flamenca	Felip Pedrell
Lo gaiter del Llobregat	J. L. Estelrich

Crónica vascongada	Carmelo de Echegaray
Necrológica de Mariano Vayreda y Vila	X
Sport	Albert Serra
Crónica para las damas	E.G.
Libros y folletos	X
Anuncios	

*NÚMERO 5, 15 de marzo de 1903*

Un pueblo individualista	Alfredo Opisso
Namgay Doola	Rudyard Kipling, Trad. E. Gargallo
El mascarón de proa	José Gestoso
Crónica teatral	Bartolomé Amengual
Crónica teatral	E.
Crónica para las damas	E. G.
Don Santiago Alba, diputado a cortes por Valladolid	Sin firma.
Anuncios	

*NÚMERO 6, 30 de marzo de 2008*  
*Especial Semana Santa.*

Ut omnes unum sint	Pedro, Obispo de Mallorca
Evangelio según San Mateo	Traducción y comentarios por Félix Torres
Amat	
Los cristianos en el circo	Enrique Sienkiewickz. Trad. B. Amengual
De la corona de espinas del hijo de Dios	Fray Luis de Granada
Canto de una virgen cristiana	Miguel Costa y Llobera
A la expiración de Cristo	Lope de Vega
A Jesucristo crucificado	Fray Luis de León
La Creu	Jacinto Verdaguer
Soneto	Francisco de Quevedo
Coplas para la semana santa	Gómez Manrique
Las lamentaciones de Jeremías	Arturo Masriera
Indumentaria de los primeros cristianos	Anselmo A. Gascón de Totor
Anuncios	

*NÚMERO 7, 15 de abril de 1903*

Un drama de Rusiñol	Félix Escalas
El héroe (fragmento)	Santiago Rusiñol. Trad. De R. de C.
Literatura rusa	Gorki
Ante el Moisés de Miguel Ángel	Miguel Costa y Llobera
Una información musical II	Felip Pedrell
El árbol amigo	Bonifacio de Echegaray
Necrológica de Alejandro Falguiere	Arturo Masriera y Colomer
Los cuatro hombres de la vida	Rafael Nogueras y Oller
El rey y el campesino	Teodoro Baró
Crónica teatral	J. Chamení



Crónica teatral	B. Amengual
Sport	Albert Serra
Resúmen de "Hispania" en 1903	La Redacción

*NÚMERO 8, 30 de abril de 1903*

Los juegos florales	Gabriel Alomar
La poesía	Félix Escalas
Nietzsche-Wagner	Eduardo López Chavarri
Presentación de Gil Saltor y Lavall. Nuevo	Diputado provincial
	La Redacción
Leit Motiv	M. Sarmiento
El Extranjero	Baudelaire
Roque Uceda	José Brissa
Crónica para las damas	E. G.
Arte y artistas	Sin firma
"Grand Hôtel" de Palma de Mallorca	Galatzó

*NÚMERO 9, 15 de mayo de 1903*

Crónica gallega. Primavera de raza	José Pan de Soraluze
Arte y artistas	Sin firma
Un drama de Pérez Galdós	Sin firma
Páginas de un diario	Félix Escalas
Crónica teatral	J. Chamení
Los juegos florales de Barcelona	X
Idil·li (fragmento)	Francesc Pujols
Crónica vascongada	Carmelo de Echegaray
Vulgarización científica	Al'ler Will
Cómo viaja Roosevelt	Extranjis
Libros y folletos	Varios autores

*NÚMERO 10, 30 de mayo de 1903*

Fertilidad de ideas	Miguel de Unamuno
Flor de almendro	Bartolomé Amengual
Crónica valenciana	Eduardo L. Chavarri
Flor de almendro	Bartolomé Amengual
El XIX Congreso Internacional de Medicina. I	Dr. Martínez Vargas
	Rafael Nogueras Oller
El Soñador	Redactor fotógrafo de "Hispania"
La fiesta del árbol	Emilio Gaboriau. Trad. Enrique L.
Un drama de familia: Los hombres de paja I	De Verneuil
	E. G.
Crónica para las damas	Alberto Serra
Sport	Sin firma
El Hotel Términus	La redacción
Advertencia	
Industrias catalanas	

*NÚMERO 11, 15 de junio de 1903*

Centralización y particularismo	Ángel Ganivet
La crítica	Santiago Rusiñol
Ruinas	Jacint Capella
Arte y artistas	Mario Morasso, J. Chamení
Tres poemas	Manuel de Montoliu
Por un perro	Albinio Juste
Una fiesta regionalista	Galatzó
La Nostra	Àngel Guimerà
Hojeando libros	F. Suárez Bravo
Exposición y concurso de muñecas	Flam
Vulgarización científica	Al'ler Will
Libros y folletos	Un bibliófilo
Sección industrial y mercantil	La redacción

*NÚMERO 12, 30 de junio de 1903 Monográfico de Antonio María Gallissà*

Nota necrológica	La redacción
Semblanza	Lluís Domènech i Montaner
Sin rumbo	Alfredo Opisso
Una exposición universal: París 1900	M. Rodríguez Codolà
Nevando	Adrián del Valle
Fernando Poo: Notas de un excursionista	F. Luis Obiols
La revolución servia	X
Variedades	Extranjis
Sport	Alberto Serra
Crónica para las damas	E. G.
Sección industrial y mercantil	La redacción
Publicidad	

*NÚMERO 13, 15 de julio de 1903*

Una fiesta distinguida	Flam
Extracto del libro: "A cop calent"	Joaquín Cabot y Rovira
Salutación	Miquel Costa y Llobera
La vaca cega	Joan Maragall
La cançó de Sant Ramon cantada por una russa	Joan Maragall
Soneto místico de la ciudad	Josep Carner
Vulgarización científica	Al'ler Will
Una exposición universal II	M. Rodríguez Codolà
Variedades	Extranjis
Un drama de familia II	Emilio Gaboriau, Trad. Enrique L.de Verneuil
Sección industrial y mercantil	La redacción
Libros y folletos	Un bibliófilo

*NÚMERO 14, 30 de julio de 1903*

Espanoles ilustres : Don Enrique Aresti, ex presidente de la diputación provincial de las vascongadas	Carmelo de Echegaray
Pinceladas	Alfredo Opisso
La música de Nietzsche	Ramon Berenguer Pella
Anyorament	R. Suriñach Senties
Literatura mexicana	Amado Nervo
Poemas en catalán	R. Suriñach Senties
La muerte del papa	Gabriel Alomar
En un álbum	Miquel Costa i Llobera
Variedades	Extranjis
La rondalla de la vida	Teodoro Baró
L'arbre sagrat	E. Guanyabens
Sección industrial y mercantil	La redacción
Libros y folletos	Un bibliófilo
Sección de anuncios	

*NÚMERO 15, 15 de agosto de 1903*

Gabriel Alomar	Félix Escalas
Zacconi (I)	Domingo García Pujol
Cassius i Helena	Eusebi Güell i López
L'agonia de les flors	Gabriel Alomar
El nuevo Papa Pío X	La Redacción
Extracto del libro: "Los Estados Unidos, impresiones de viaje"	J. d'Alemany i Milà
Mercedes	F. Blanes Viale
Amor que mata	Emilio Reverter
El destino	Alberto Carrasco
Homenaje a Maragall	La Redacción
Crónica para las damas	E. G.
Sport	Alberto Serra
Libros y folletos	Un bibliófilo
Sección industrial y mercantil	La redacción
Crónica teatral	Sin firma

*NÚMERO 16, 30 de agosto de 1903*

Don Juan de Maura, Obispo de Orihuela	Sin firma
Manuel de Montoliu	Sin firma
Inauguración del alumbrado público en Gandesa y	Mora de Ebro
Hallazgo	J. Chamení
La vida artística en Valencia	Goethe
La reliquia	Eduardo L. Chavarri
Embajada comercial española en América	Juan Alcover
12 de octubre de 1492	Sin firma
La riallera	Miquel Costa i Llobera
Las dos margaritas	Ramon Pomés
Sport	Amado Nervo
	Sin firma

Libros y folletos  
Sección industrial y mercantil  
Variedades

Varios  
La redacción  
Extranjís

---

<sup>1</sup> CASTELLANOS, J., *La comercialització de l'art en el Modernisme. El cas de la revista 'Hispania'*. "Artilugi", num. 14, Barcelona, 1982.  
En este artículo, Castellanos expone las circunstancias en que Miralles ilustraba su publicación.

<sup>2</sup> op. cit.

<sup>3</sup> “Hispania”, 2ª época, núm. 15, Barcelona, 15 de agosto de 1903. Contraportada.

“Salón de Hispania” Con una brillantísima exposición que constituirá un verdadero acontecimiento en el arte decorativo, se abrirá en breve este establecimiento destinado a la Exposición permanente de obras de arte antiguas y modernas. Venta de Pinceles \*Tubos de color al óleo\* Acuarela\* Telas preparadas\* Fayance\* Tapices\* Marcos dorados y Muebles de todas clases. Decoraciones completas para salones. Gran depósito de Perfumería del país y extranjero. Ventas al por mayor y menor. Fotografía de Hispania. Ampliaciones y retratos de todas clases. Especialidad en retratos al óleo. Clapés, Banús y Compañía Rambla de Cataluña, 29, bajos Barcelona”.

<sup>4</sup> FLAM, Exposición y concurso de muñecas, “Hispania”, 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15 de junio de 1903, p. 236.

“Las fotografías que publicamos en este mismo número fueron obtenidas expresamente para nuestra revista por el redactor fotógrafo de “Hispania”, señor Banús, gracias a las facilidades que las señoras Rebollo de Arnau y marquesa de Castellflorite, con amabilidad exquisita, nos proporcionaron para ello y sin las cuales nos hubiera sido totalmente imposible ofrecer a nuestros lectores la amplia y completa información gráfica que figura en las páginas de este mismo número”.

<sup>5</sup> OPISSO, A., Alejo Clapés, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 30-7-1902, pp. 280-297.

<sup>6</sup> PALAU I DULCET, A., Manual del librero Hispano americano, Barcelona, Librería Palau, segunda edición, corregida y aumentada por el autor; tomo sexto, 1953, p. 602.

“Hispania”. Revista de Arte, Literatura y Viajes, curiosidades y vida contemporánea; Barcelona, Miralles. Enero de 1899 a diciembre de 1902. 93 números en 4 volúmenes, 4º m, profusamente ilustrada en color (50 pts. Ecuadernados). Director literario, Ezequiel Boixet, directores artísticos Francisco Miquel y Badia y José Pascó. Empezó siendo mensual, desde el número 5 quincenal. Hay que añadir, segunda época B, Año I, enero 15 agosto 1903. Los cinco tomos 100 pts. Molina 1941 1000 pts. Tuébols, 1951.

<sup>7</sup> Sección de anuncios, “Hispania” 2ª época, núm. 3, Barcelona, 1 de febrero de 1903, contraportada.

<sup>8</sup> op. cit.

<sup>9</sup> Sección de anuncios, “Hispania” 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15 de abril de 1903, p. 319.

<sup>10</sup> Sección de anuncios, “Hispania” 2ª época, núm. 3, 15 de febrero de 1903, contraportada.

<sup>11</sup> GRAS I ELIAS, F., Siluetes d’escriptors catalans del segle XIX, Barcelona, Tip. L’Avenç, 1909, pp. 104-105:

“Recordo que una nit estavem reunits en un dels salonets del “Cafè Nuevo de la Rambla”, prenent cafè, en Bartrina, l’editor Ignocent López i els periodistes Ramon Ginestà, que escrivia a la “Crònica de Cataluña”, el vell Manuel Lasarte, redactor d’“El Diluvio”, i l’Adolf Brugada, que redactava un setmanari de notícies teatrals.

Aquella nit en Quimet (Josep Maria Bartrina), encara que’s trobava molt aixafat de salut, estava més animat que de costum i molt enraonador. A mitja veu me deia:

- Estic contentíssim. Ha arribat d’America un pintor de molt talent que’s diu Aleix Clapés, que va passar a Reus els primers anys de la seva joventut i va conèixer la Roseta, i m’ha dit que li farà-l retrat.

(Josep Maria Bartrina, murió el 4 agosto de 1880).

OPISSO, A., Alejo Clapés, “Hispania”, núm. 82, Barcelona, 15-7-1902, p. 281:

“(…) hizo dos viajes al Uruguay, no siendo menester decir que nada tuvo que ver el arte en ellos”.

<sup>12</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Nacionalismo\\_esp%C3%B1ol](http://es.wikipedia.org/wiki/Nacionalismo_esp%C3%B1ol)

<sup>13</sup> ECHEGARAY, C. de, Crònica Vascongada, “Hispania”, 2ª época, núm. 2, Barcelona, 15 de enero de 1903, pp. 43-46.

<sup>14</sup> Menéndez y Pelayo está considerado como la figura “más egregia” de la línea *casticista* y el máximo representante de la escuela nacionalista en la historiografía española. Sus estudios y trabajos constituyen la más seria aportación de la época de la restauración al conocimiento de historia de España.

<sup>15</sup> “UN BIBLIÓFILO”, Libros y Folletos, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, p. 238

<sup>16</sup> CAPELLA, J., Ruinas, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, pp. 225-226.

<sup>17</sup> RUSIÑOL, S., La Crítica, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, p. 224.

<sup>18</sup> “UN BIBLIÓFILO”, Libros y Folletos, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, p. 238

<sup>19</sup> MONTOLIU, M. de, Nit serena, La Rosa Meva y Sospirs, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, pp. 226-227.

<sup>20</sup> “UN BIBLIÓFILO”, Libros y Folletos, “Hispania” 2ª época, núm. 13, Barcelona, 15-7-1903.

<sup>21</sup> CABOT i ROVIRA, J., ¡No es pubilla!, “Hispania” 2ª época, núm. 13, Barcelona, 15-7-1903, p. 264.

<sup>22</sup> Sección de anuncios, “Hispania” 2ª época, núm. 3, Barcelona, 15 de febrero de 1903, contraportada.

<sup>23</sup> op. cit.

<sup>24</sup> REDACCIÓN, Advertencia, “Hispania”, 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903.

<sup>25</sup> [http://es.Wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Altamira](http://es.Wikipedia.org/wiki/Rafael_Altamira)

“Su obra se inscribe dentro del Regeneracionismo como continuadora de la de Joaquín Costa y sintió una gran influencia del evolucionismo y un gran interés por la ciencia experimental”.

- <sup>26</sup> ALTAMIRA, R., *La Posteridad*, “Hispania” 2ª época, núm. 3, Barcelona, 15-2-1903, pp. 51-56.
- <sup>27</sup> <http://es.Wikipedia.org/wiki/Regeneracionismo>
- <sup>28</sup> UNAMUNO, M. de, *Mi Optimismo*, “Hispania”, 2ª época, núm. 2, Barcelona, 30-1-1903, pp. 30-38.
- <sup>29</sup> UNAMUNO, M. de, *Fertilidad de Ideas*, “Hispania”, 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, pp. 202-204.
- <sup>30</sup> MASRIERA, A., *Misericordia*, “Hispania” 2ª época, núm.1, Barcelona, 15 de enero de 1903, pp. 16-19.
- <sup>31</sup> ESCALAS, F., *Sección Política*, “Hispania” 2ª época, núm. 2, Barcelona, 30 de enero de 1903, p. 25.
- <sup>32</sup> OPISSO, A., *Pinceladas*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 15 de julio de 1903, pp. 284-286.
- <sup>33</sup> ECHEGARAY, C. de, *Crónica Vascongada*, “Hispania” 2ª época, núm. 2, Barcelona, 15 de enero de 1903, pp. 43-46.
- <sup>34</sup> *Embajada comercial española a América*, “Hispania, 2ª época, núm. 16, Barcelona, 15 de agosto de 1903, p. 331.
- <sup>35</sup> P., *Nuestra portada*, “Hispania” 2ª época, núm. 1, Barcelona, 1 de enero de 1903, pp. 2-5.
- <sup>36</sup> REDACCIÓN, *Hispania en 1903*, “Hispania”, 2ª época, núm. 12, Barcelona, 15 de junio de 1903, p. 242.
- “Para demostrar, una vez más, prácticamente que no falta en Cataluña quien considera compatible el amor inmenso que a su región profesa con el amor a las demás regiones para las cuales pide el mismo bien que para la suya anhela, HISPANIA no hará exclusivamente regionalismo de Cataluña, ni de Aragón, ni de Galicia, sino ‘regionalismo de todas las regiones españolas’, procurando que sus páginas sean reflejo fiel de su vigor y fuerza, de modo que cuantos españoles se encuentren ausentes de la tierra natal puedan encontrar en ellas un eco de la vida patria.”
- <sup>37</sup> ECHEGARAY, C. de, *Crónica Vascongada*, “Hispania”, 2ª época, núm. 2, 30 de enero de 1903, pp. 43-46.
- Esta colaboración inicia con un elogio a la dirección de la revista que pugna por ser un “eco fiel del movimiento científico, artístico, literario, social, económico y político de todas y de cada una de las diversas regiones que forman la península española”. Según Echegaray, éste es el único programa adecuado para “contribuir a la vigorización de costumbres y estados sociales incorporados a nuestro suelo, y que pueden ser siempre base fecunda de prosperidad y *regeneración*”. Este programa no es otro, -sigue-, que el señalado por Menéndez y Pelayo en su obra “Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española”, texto donde se promueve el desarrollo por regiones, oponiéndose a una “funesta centralización a la francesa”.
- <sup>38</sup> MARFANY, J.L., *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1982.
- <sup>39</sup> J.B., *Don José Monegal y Nogués*, “Hispania” 2ª época, núm. 1, Barcelona, 15-1-1903, p. 22.
- <sup>40</sup> GALATZÓ, *Una fiesta regionalista*, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, pp. 232-233.
- <sup>41</sup> GANIVET, À., *Centralización y particularismo*, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, pp. 222-224.
- <sup>42</sup> OPISSO, A., *Un pueblo individualista*, “Hispania” 2ª época, núm. 5, Barcelona, 15-3-1903, pp. 98-102.
- <sup>43</sup> OPISSO, A., *Exposición de arte antiguo*, “Hispania” 2ª época, núm. 1, Barcelona, 15-1-1903, pp. 6 y 8.
- <sup>44</sup> PEDRELL, F., *La Psiquis flamenca*, “Hispania” 2ª época, núm. 4, Barcelona, 28-2-1903, pp. 78-80.
- <sup>45</sup> MASRIERA, A., *Las Lamentaciones de Jeremías*, “Hispania” 2ª época, núm. 6, 30-3-1903, pp. 136-138.
- <sup>46</sup> ALOMAR, G., *La Muerte del Papa*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 290.
- <sup>47</sup> D. Juan de Maura, *Obispo de Orihuela*, “Hispania” 2ª época, núm. 16, Barcelona, 30-8-1903.
- <sup>48</sup> OPISSO, A., *Exposición de arte antiguo*, “Hispania” 2ª época, núm. 1, Barcelona, 15-1-1903, pp. 6 y 8.
- <sup>49</sup> MASRIERA, A., *Eugenio Müntz*, “Hispania”, 2ª época, núm. 3, Barcelona, 15-2-1903, pp. 56-62.
- <sup>50</sup> RODRÍGUEZ i CODOLÀ, M., *Una exposición universal*, “Hispania” 2ª época, núm. 12, Barcelona, 30-6-1903, pp. 247-248.
- <sup>51</sup> RODRÍGUEZ i CODOLÀ, M., *Una exposición universal (II)*, “Hispania” 2ª época, núm. 13, Barcelona, 15-7-1903.
- <sup>52</sup> X. “Hispania” 2ª época, núm. 4, Barcelona, 28-2-1903, p. 88.
- <sup>53</sup> *Arte y artistas*, “Hispania” 2ª época, núm. 8, Barcelona, 30-4-1903, pp. 174 y 177.
- <sup>54</sup> *Arte y artistas*, “Hispania” 2ª época, núm. 9, Barcelona, 15-5-1903.
- <sup>55</sup> VARIOS, *Arte y artistas*, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, p. 226.
- <sup>56</sup> ESCALAS, F., *Gaudí*, “Hispania” 2ª época, núm. Barcelona, 1, 15-1-1903, pp. 10-16.
- <sup>57</sup> GIBSON, M., *El Simbolismo*, Colonia, Taschen, 1999, pp. 7 y ss.
- <sup>58</sup> MENDOZA, C. y MENDOZA, E., *Barcelona Modernista*, Barcelona, Editorial Planeta, 1989, pp. 17-26.
- <sup>59</sup> MARAGALL, J., *La Montaña*, “Hispania” 2ª época, núm. 1, Barcelona, 1-1-1903, pp. 5-6.

- <sup>60</sup> ESCALAS, F., *La Ciudad*, “Hispania” 2ª época, núm. 3, Barcelona, 15-2-1903, p. 50.
- <sup>61</sup> ALOMAR, G., *Los Juegos Florales*, “Hispania” 2ª época, núm. 8, Barcelona, 30-4-1903, pp. 162-164.
- <sup>62</sup> ESCALAS, F., *La Poesía*, “Hispania” 2ª época, núm. 8, Barcelona, 30-4-1903, p. 165.
- <sup>63</sup> NOGUERAS OLLER, R., *El Soñador*, “Hispania” 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, pp. 212-213.
- <sup>64</sup> CARNER, J., *Soneto místico de la ciudad*, “Hispania” 2ª época, núm. 13, Barcelona, 15-7-1903, p. 267.
- <sup>65</sup> SURIÑACH SENTÍES, R., *Anyorament*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 286.
- <sup>66</sup> SURIÑACH SENTÍES, R., *De la Mort y Nota d’Estiu*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 289.
- <sup>67</sup> NERVO, A., *Literatura Mexicana*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 288.
- <sup>68</sup> SURIÑACH SENTÍES, R., *Nota d’Estiu*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 289.
- <sup>69</sup> RUSIÑOL, S., *El Héroe*, “Hispania” 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, pp. 144-146.
- <sup>70</sup> ESCALAS i CHAMENÍ, F., *Un drama de Rusiñol*, “Hispania” 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, pp. 142-144.
- <sup>71</sup> CHAMENÍ, J., *El Héroe*, “Hispania” 2ª época, núm. 9, Barcelona, 15-5-1903, p. 187.
- <sup>72</sup> AMENGUAL, B., *Teatre Íntim*, “Hispania” 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, pp. 154-158.
- <sup>73</sup> E., *Novedades-Teatre Íntim*, “Hispania” 2ª época, núm. 5, Barcelona, 15-3-1903, pp. 118-119.
- <sup>74</sup> AMENGUAL, B., *Els Vells*, “Hispania” 2ª época, núm. 5, Barcelona, 15-3-1903, pp. 116-118.
- <sup>75</sup> CHAMENÍ, J., *Zacconi*, “Hispania” 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, p. 154.
- <sup>76</sup> GARCÍA PUJOL, D., *Zacconi*, “Hispania” 2ª época, núm. 15, Barcelona, 15-8-1903, p. 304.
- <sup>77</sup> PAZ, O., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 127.
- <sup>78</sup> MARTÍNEZ VARGAS, DR., *El XIV Congreso Internacional de Medicina*, “Hispania”, 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, pp. 208-212.
- <sup>79</sup> *La fiesta del árbol*, “Hispania”, 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, pp. 213-214.
- <sup>80</sup> FLAM, *Exposición y concurso de muñecas*, “Hispania”, 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15 de junio de 1903, pp. 235-236.
- <sup>81</sup> CHAMENÍ, J., *Inauguración del alumbrado público en Gandesa y Mora de Ebro*, “Hispania” 2ª época, núm. 16, Barcelona, 30-8-1903, p. 325.
- <sup>82</sup> REDACCIÓN, *Colaboradores de HISPANIA*, “Hispania”, 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, contraportada.
- <sup>83</sup> op. cit.
- <sup>84</sup> FLAM, *Exposición y concurso de muñecas*, “Hispania”, 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15 de junio de 1903, p. 236.
- <sup>85</sup> Hemos localizado en establecimientos para coleccionistas, tarjetas postales fechadas en las primeras décadas del siglo XX, impresas con la firma del laboratorio fotográfico de Banús. Algunas de ellas incluyen el domicilio del fotógrafo: C/Fontanella núm. 14 de Barcelona, -las más antiguas-; o bien, Via Laietana núm. 61 de Barcelona, las más recientes.
- <sup>86</sup> Entre los objetos que se conservan de Aleix Clapés, existe una cámara fotográfica.
- <sup>87</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel\\_Alomar](http://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Alomar)
- <sup>88</sup> ALOMAR, G., *La Agonia de les flors*, “Hispania” 2ª época, núm. 15, Barcelona, 15-8-1903, p. 307.
- <sup>89</sup> ALOMAR, G., *Los Juegos Florales*, “Hispania” 2ª época, núm. 8, Barcelona, 30-4-1903, pp. 162-164.
- <sup>90</sup> ALOMAR, G., *La Muerte del Papa*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 290.
- <sup>91</sup> ESCALAS, F., *Gabriel Alomar*, “Hispania” 2ª época, núm. 15, Barcelona, 15-8-1903, p. 303.
- <sup>92</sup> “UN BIBLIÓFILO”, *Libros y Folletos*, “Hispania” 2ª época, núm. 16, Barcelona, 30-8-1903.
- <sup>93</sup> <http://enciclopedia.cat>
- <sup>94</sup> AMENGUAL, B., *El Narcótico*, “Hispania” 2ª época, núm. 2, Barcelona, 30-1-1903, pp. 28-30.
- <sup>95</sup> AMENGUAL, B., *Els Vells*, “Hispania” 2ª época, núm. 5, Barcelona, 15-3-1903, pp. 116-118.
- <sup>96</sup> AMENGUAL, B., *Teatre Íntim*, “Hispania” 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, pp. 154-158.
- <sup>97</sup> SIENKIEWICZ, E., *Los Cristianos en el Circo*, trad. AMENGUAL, B., “Hispania” 2ª época, núm. 6, Barcelona, 30-3-1903, p. 130.
- <sup>98</sup> Sienkiewicz, novelista polaco, ganó el premio Nobel en 1905. “Quo Vadis” (1896) es su obra más famosa. Influyó profundamente a los católicos del mundo.
- <sup>99</sup> AMENGUAL, B., *Flor de Almendro*, “Hispania” 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-05-1903, pp. 204-206.
- <sup>100</sup> <http://es.wikipedia.org>
- <sup>101</sup> BOLOIX, G., *Miquel Costa i Llobera*, “Associació d’escriptors en llengua catalana”, [http://www.escriptors.cat/autors/costam/pagina.php?id\\_sec=739](http://www.escriptors.cat/autors/costam/pagina.php?id_sec=739)
- <sup>102</sup> E., *Costa y Llobera*, “Hispania”, 2ª época, núm. 1, Barcelona, 15-1-1903, p. 5.
- <sup>103</sup> COSTA y LLOBERA, M., *Pensamiento*, “Hispania” 2ª época, núm. 3, Barcelona, 15-2-1903, p. 50.



- <sup>104</sup> COSTA y LLOBERA, M., *Canto de una virgen cristiana*, "Hispania" 2ª época, núm. 6, Barcelona, 30-3-1903, p. 134.
- <sup>105</sup> COSTA y LLOBERA, M., *Ante el Moisés de Miguel Ángel*, "Hispania" 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, p. 148.
- <sup>106</sup> COSTA y LLOBERA, M., *Salutación*, "Hispania" 2ª época, núm. 13, Barcelona, 15-7-1903, p. 148.
- <sup>107</sup> COSTA y LLOBERA, M., *En un álbum*, "Hispania" 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 291.
- <sup>108</sup> COSTA y LLOBERA, M., *12 de octubre de 1492*, "Hispania" 2ª época, núm. 16, Barcelona, 30-8-1903, p. 331.
- <sup>109</sup> CHAMENÍ, J., *Zacconi*, "Hispania" 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, p. 154.
- <sup>110</sup> CHAMENÍ, J., *El Héroe*, "Hispania" 2ª época, núm. 9, Barcelona, 15-5-1903, p. 187.
- <sup>111</sup> CHAMENÍ, J., *Teatros*, "Hispania" 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15-6-1903, p. 226.
- <sup>112</sup> SÁEZ GARCÍA, J. A., *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*, <http://www.ingebo.org/klasikoa/noticia/marnoti.htm>
- <sup>113</sup> ECHEGARAY, C. de, *Crónica Vascongada*, "Hispania", 2ª época, núm. 2, Barcelona, 30-1-1903, pp. 43-46.
- <sup>114</sup> ECHEGARAY, C. de, *Crónica Vascongada*, "Hispania", 2ª época, núm. 4, Barcelona, 28-2-1903, pp. 82-88.
- <sup>115</sup> ECHEGARAY, C. de, *Crónica Vascongada*, "Hispania", 2ª época, núm. 9, Barcelona, 15-5-1903, p. 190.
- <sup>116</sup> <http://www.enciclopedia.cat>
- <sup>117</sup> ESCALAS, F., *Gaudí*, "Hispania" 2ª época, núm. Barcelona, 1, 15-1-1903, pp. 10-16.
- <sup>118</sup> ESCALAS, F., *Sección Política*, "Hispania" 2ª época, núm. 2, Barcelona, 30-1-1903, p. 25.
- <sup>119</sup> op. cit.
- <sup>120</sup> ESCALAS, F., *La Ciudad*, "Hispania" 2ª época, núm. 3, Barcelona, 15-2-1903, p. 50.
- <sup>121</sup> ESCALAS, F., *Un libro interesante*, "Hispania" 2ª época, núm. 4, Barcelona, 28-2-1903, p. 74.
- <sup>122</sup> ESCALAS i CHAMENÍ, F., *Un drama de Rusiñol*, "Hispania" 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, pp. 142-144.
- <sup>123</sup> ESCALAS, F., *La Poesía*, "Hispania" 2ª época, núm. 8, Barcelona, 30-4-1903, p. 165.
- <sup>124</sup> ESCALAS, F., *Páginas de un diario*, "Hispania" 2ª época, núm. 9, Barcelona, 15-5-1903, p. 186.
- <sup>125</sup> ESCALAS, F., *Juan Maragall*, "Hispania" 2ª época, núm. 13, Barcelona, 15-7-1903, p. 186.
- <sup>126</sup> ESCALAS, F., *Gabriel Alomar*, "Hispania" 2ª época, núm. 15, Barcelona, 15-8-1903, p. 303.
- <sup>127</sup> <http://www.associaciowagneriana.com>
- <sup>128</sup> LÓPEZ CHAVARRI, E., *Teodoro Llorente*, "Hispania" 2ª época, núm. 2, Barcelona, 30-1-1903, p. 39.
- <sup>129</sup> LÓPEZ CHAVARRI, E., *Crónica valenciana*, "Hispania" 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, pp. 206-208.
- <sup>130</sup> LÓPEZ CHAVARRI, E., *La vida artística en Valencia*, "Hispania" 2ª época, núm. 16, Barcelona, 30-8-1903, p. 330.
- <sup>131</sup> LÓPEZ CHAVARRI, E., *Wagner-Nietzsche*, "Hispania" 2ª época, núm. 8, Barcelona, 30-4-1903, pp. 166-168.
- <sup>132</sup> <http://www.enciclopedia.cat>
- <sup>133</sup> MASRIERA, A., *Misericordia*, "Hispania" 2ª época, núm. 1, Barcelona, 15 de enero de 1903, pp. 16-19.
- <sup>134</sup> MASRIERA, A., *Eugenio Müntz*, "Hispania", 2ª época, núm. 3, Barcelona, 15-2-1903, pp. 56-62.
- <sup>135</sup> MASRIERA, A., *Las Lamentaciones de Jeremías*, "Hispania" 2ª época, núm. 6, 30-3-1903, pp. 136-138.
- <sup>136</sup> MASRIERA, A., *Alejandro Falguière*, "Hispania" 2ª época, núm. 7, 15-4-1903, pp. 150-152.
- <sup>137</sup> CARBONELL, VÉLEZ, *Opisso*, Fundació Caixa Tarragona, 2003, p. 8.
- <sup>138</sup> OPISSO, A., *Exposición de arte antiguo*, "Hispania" 2ª época, núm. 1, Barcelona, 15-1-1903, pp. 6 y 8.
- <sup>139</sup> OPISSO, A., *Un pueblo individualista*, "Hispania" 2ª época, núm. 5, Barcelona, 15-3-1903, pp. 98-102.
- <sup>140</sup> OPISSO, A., *Pinceladas*, "Hispania" 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, pp. 284-286.
- <sup>141</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/felipe\\_pedrell](http://es.wikipedia.org/wiki/felipe_pedrell)
- <sup>142</sup> PEDRELL, F., *Una información musical*, "Hispania" 2ª época, núm. 2, Barcelona, 30-1-1903, pp. 39-42.
- <sup>143</sup> PEDRELL, F., *Una información musical*, "Hispania" 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, p. 148.
- <sup>144</sup> PEDRELL, F., *La Psiquis flamenca*, "Hispania" 2ª época, núm. 4, Barcelona, 28-2-1903, pp. 78-80.



## Capítulo 5

### Contenido artístico de la revista “Hispania”

#### 1 Un momento dulce

El antecedente inmediato de la segunda época de la revista “Hispania”, propiedad de Aleix Clapés, es la revista catalana homónima, editada por Hermenegild Miralles, a la que debemos referirnos para ser exactos, como la “Hispania” de la primera época. Dado que cuando los estudiosos del “modernisme català” y de las publicaciones del periodo, mencionan a “Hispania”, únicamente se refieren a la revista editada por Miralles, ignorando y denostando la de Clapés, a la cual, estudiamos por primera vez en este trabajo.

La primera “Hispania” fue lanzada al mercado editorial en enero de 1899 y se publicó quincenalmente hasta diciembre de 1902. Su calidad editorial la llevó a obtener un premio en la Exposición Universal de París.<sup>1</sup> Muchos años después, ha sido considerada la más lujosa de la época modernista. Debe puntualizarse que *“fue una revista creativa, destinada a divulgar las manifestaciones artísticas del país y a hacer llegar al gran público los nombres y las obras de los artistas catalanes más significativos”*.<sup>2</sup>

Clapés, como parte del grupo de *“artistas catalanes más significativos”* de la Barcelona modernista, fue colaborador asiduo en aquella primera “Hispania”; hecho que aproximó a nuestro personaje con Miralles. Como elemento de refuerzo a esa relación, debe mencionarse también, la proximidad entre el amigo íntimo de Clapés, Antoni Gaudí y el industrial.<sup>3</sup>

En 1902, Miralles decidió poner fin a su publicación, concebida primordialmente con el propósito de promover sus productos de encuadernación y litografía.<sup>4</sup> Miralles y Clapés negociaron entonces los términos de un traspaso, que se consolidó a partir de la publicación del primer número de la segunda época de “Hispania”, el 15 de enero de 1903. A partir de ese momento, Clapés no solamente asumía la dirección artística de la publicación, sino que también contraía la propiedad de la revista y con ello, los posibles riesgos económicos que se derivaran del traspaso. Una operación seriamente comprometida, debido a que la revista de Miralles, no representaba un negocio próspero.<sup>5</sup> Como ya se ha apuntado, para Miralles, la revista significaba una inversión en publicidad, para sus productos y servicios; mientras que para Clapés, el negocio era el propio proyecto editorial y cultural. Clapés, quien modificó sustancialmente el estilo de la revista, no obtuvo los resultados que esperaba y llegó a publicar únicamente dieciséis números de “Hispania”, correspondientes a los primeros ocho meses de 1903.

Sin embargo, cuando nuestro personaje emprendió su aventura editorial, sus circunstancias personales, eran inmejorables: Casado a los cuarenta y nueve años de edad, con una viuda, en el año 1896, había tenido una hija un año después (1897). Está claro que el tardío matrimonio y paternidad, lo habían llenado de optimismo y motivación. Prueba de ello, es que una de las constantes en el trabajo de diseño editorial de Clapés, una vez abocado a la publicación de “Hispania”, es su tangible amor paternal, que se manifiesta en la presencia invariable de su pequeña hija, en múltiples fotografías con las que el orgulloso padre, ilustraba la revista; casi siempre obtenidas en el patio amplio y pletórico de árboles y plantas, de su recién estrenada casa de la Villa de Gracia, conurbada a Barcelona, cuyos planos había firmado su célebre amigo arquitecto.

La revista representaba para Clapés, un renglón dentro de sus múltiples actividades artísticas y comerciales, que por estas fechas, comenzaban a fusionarse. Es decir que el arte se había convertido para el pintor, más en un medio que en un fin. El ciclo de murales que Clapés había desarrollado una década antes, en el palau Güell, le había otorgado fama y prestigio, que había repercutido en múltiples encargos de retratos y demás trabajos que el pintor satisfacía. Exponía sus cuadros e imitaciones de tapices, no sólo en locales especializados en la compra-venta de obras de arte, sino también, en recintos de empresas dedicadas a la fabricación y venta de mobiliario y complementos para la decoración. Un negocio en ascenso en el que además de cubrir demandas de trabajos como pintor, fungía como diseñador de muebles.<sup>6</sup> En el local en el que Clapés situó la redacción y administración de “Hispania”, ubicado en el número 29 de la Rambla de Catalunya de Barcelona, proyectaba abrir el “Salón de Hispania”, un establecimiento para la exposición y venta de obras de arte, material artístico, marcos, mobiliario, retratos fotográficos y al óleo; para el cual, había creado la sociedad “Clapés, Banús y compañía”,<sup>7</sup> cuyo socio, era el fotógrafo Banús, muy activo como retratista, en la Barcelona del periodo.<sup>8</sup> Circunstancia que permitió a nuestro personaje acrecentar su interés en la fotografía, del que ya había dado muestras, desde, por lo menos, un decenio antes.<sup>9</sup> Precisamente la fotografía fue el medio de ilustración que más utilizaría Clapés en su trabajo como editor en “Hispania”.

Manuel Naranjo explica que la alianza profesional entre pintores y fotógrafos fue un hecho hasta cierto punto común en la Barcelona modernista:

*“Alguns fotògrafs feren societat amb mestres de pintura, com fou el cas de l'estudi de Moliné i Albareda, i d'altres joves que creien en les noves tecnologies van endegar ambiciosos projectes”.*<sup>10</sup>

De la magnitud cuantitativa y cualitativa de los textos de la revista “Hispania”, en su segunda época, damos cuenta en el capítulo anterior; mientras que el detalle de ilustraciones será tratado en este apartado.

## 2 Aspectos gráficos de la “Hispania” de Clapés

Una vez adquirida la revista, entre los cambios más significativos que Clapés imprimió a “Hispania”, destacamos la considerable ampliación del formato, que pasó de los 23 x 31,5 cm a los 30 x 42 cm. El número de páginas aumentó de las 16 de la primera época, a 24, en la versión de Clapés. También la portada experimentó una modificación sustancial: las múltiples ilustraciones ejecutadas por otros tantos reconocidos pintores e ilustradores del momento, para la primera versión; fueron desplazados por una única portada, que consistía en una ilustración hecha para tal fin, por nuestro personaje. De hecho, con la excepción de unos cuantos ex libris cedidos por Josep Triadó, las únicas ilustraciones publicadas en la revista, fueron las ejecutadas por su propietario. El resto de material gráfico con el que fue ilustrada la “Hispania” de Clapés, consistió en reproducciones de pinturas y esculturas de los grandes maestros: Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, Tiziano, Andrea del Sarto, Rembrandt, El Greco, Van Dyck, Durero, Rubens, Bernini, etc. y unas cuantas de autores contemporáneos, la mayoría extranjeros: Brangwyn, Solon, Benlliure, Artz, Gérôme, Watts, Raurich, etc. La austeridad de la “Hispania” de Clapés, se interrumpió apenas, con unas originales letras capitulares creadas por él mismo y con una gran cantidad de fotografías, muchas de ellas realizadas exclusivamente para su publicación en “Hispania” y otras reproducidas a partir de otros trabajos editoriales. Es evidente que el cambio de estilo no sólo estaba condicionado por el severo planteamiento estético de su propietario, sino también por sus limitados recursos, muy por debajo de los recursos económicos y editoriales de Miralles.

Ya que describimos la revista de Clapés, a través de su comparación con su antecedente, -la de Miralles-, es de suma importancia exponer que el estilo de la primera “Hispania” estaba influido por la alemana “Jugend”, plena de viñetas y cenefas *coup de fouet*. La primera “Hispania” contó con numerosas ilustraciones coloreadas a dos o tres tintas, mientras que las portadas, que, como ya se ha dicho, consistían en ilustraciones de los más reconocidos pintores del contexto, eran impresas a color.

En su segunda época, “Hispania” muestra un evidente cambio de estilo. La portada se imprime a dos tintas y, con excepción de unas cuantas ilustraciones en color, las fotografías publicadas, se imprimieron en blanco y negro. Por otro lado, la sobriedad prevalece en el diseño gráfico. En las páginas de la publicación de Clapés no hay más decorativismo que el proporcionado por las originales letras capitulares, con una cierta influencia del estilo modernista.

Para situar el planteamiento estilístico de la segunda época de “Hispania”, sería conveniente asociarla con el formato y diseño de “La Ilustración Ibérica” (1882-1900), dirigida por Alfred Opisso, crítico favorable a la obra de Clapés y colaborador en las dos épocas de “Hispania”. A decir verdad, hablando de diseño editorial, la dirección de “Hispania” ejercida por Clapés, representó un retroceso en cuanto a la “Hispania” de la primera época, dirigida artísticamente por Francesc Miquel i Badia, Josep Pascó, y, en su última etapa, Raimon Casellas. De esa primera “Hispania”, Eliseu Trenc detalla la paulatina disminución de creatividad ‘modernista’ entendida como decoraciones gráficas ‘art nouveau’ y el aumento de contenido fotográfico. Un fenómeno asociado al desarrollo técnico de la fotografía.<sup>11</sup> Explicación que también ayuda a entender las numerosas fotografías que significaron prácticamente, la totalidad de ilustraciones en la versión de Clapés.

La segunda época de “Hispania”, no desarrolló, pues, una difusión gráfica de la pintura y el dibujo modernistas, pues tal como se ha expuesto, excluyó ilustraciones y viñetas de los artistas de la Barcelona del periodo; sin embargo, es un documento importante, para completar el poco estudiado panorama de la fotografía modernista, así como para

conocer las preferencias e influencias artísticas de Clapés. El conjunto de ilustraciones fotográficas de “Hispania”, también difundió obras arquitectónicas locales, especialmente las de Antoni Gaudí.

El ya citado Eliseu Trenc define el público de “Hispania” (de Miralles), a través de los contenidos gráficos y literarios de la publicación: una cierta burguesía opuesta al nacionalismo catalán y afín al español. Ciertamente, una interesante conclusión, que coincide con el público de la “Hispania” a la que está enfocada nuestro estudio y que en unas cuantas líneas, nos da idea de la complejidad de un problema de nacionalismo, típicamente catalán y, aún más, la postura de nuestro personaje hacia esa materia:

*“la edición no solamente de una revista de lengua castellana en Barcelona –eso era común en Barcelona-, sino de una revista españolista, con una presencia muy fuerte visualmente de los símbolos de la nación española, el escudo del reino de Castilla y León, alegorías de la patria española como la impactante de J. Sorolla a doble página, etc., que muestran que para un sector de los industriales y hombres de negocios catalanes, España no representa únicamente el mercado que los mantiene sino también por la misma ocasión su patria, a pesar de que ese grupo va a ser cada vez más minoritario en el Principado”.*<sup>12</sup>

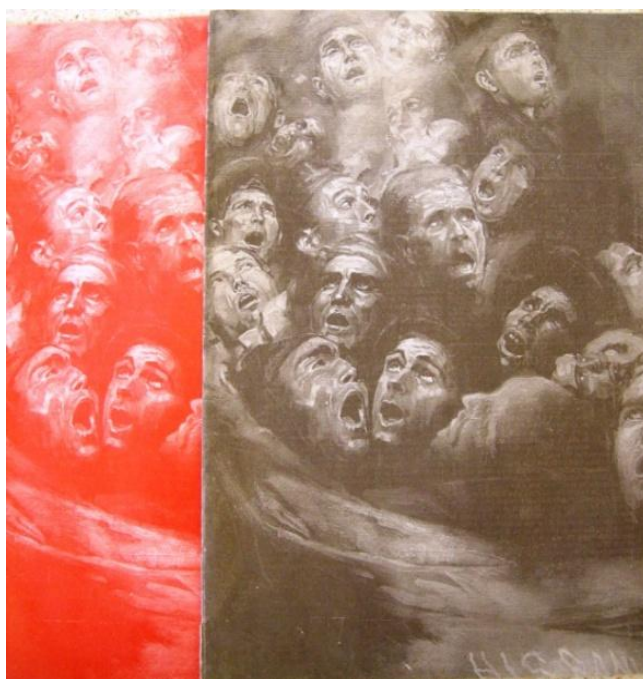
Concluyentemente, la revista de Clapés, tal como él la concibió y la publicó, no puede ser considerada una revista modernista. Su ideología política, lejos de ser nacionalista catalana, como ocurre con las más representativas obras del “modernisme”, coincide con el Regeneracionismo españolista y su perfil artístico es ecléctico. Es decir, incluye obras de artistas de diferentes épocas y estilos. Muy al contrario de la primera época de “Hispania”, que número a número presentaba las obras gráficas de los más reconocidos artistas modernistas catalanes. Si la obra plástica de Clapés, que precedió a su trabajo pictórico en el palau Güell y la propia obra para dicho edificio, representó una auténtica revolución plástica, coincidente con los alientos modernizadores de Raimon Casellas, uno de los más importantes ideólogos del modernismo artístico catalán; en “Hispania”, Clapés se muestra mucho más contenido y conservador. Hay apenas destellos del Clapés modernista o decadentista, destellos de los que hablaremos detalladamente en las siguientes páginas. Una cuestión de presupuesto, sí; pero también una cuestión de convicciones e ideales que variaron al transcurso de su vida.

### 3 *Ilustraciones de Aleix Clapés*

El único artista que publicó obras gráficas en la segunda época de “Hispania”, exclusivas para ilustrar la revista, fue Aleix Clapés. Pero, incluso estas ilustraciones, se pueden contar con los dedos de una mano.

#### “Portada”

La primera de ellas, consiste en la portada que se repitió número a número, consistente en una veintena de cabezas de personajes masculinos de diferentes edades y aspectos. Es llamativo el hecho de que cada uno de ellos lleva un sombrero o tocado diferente. Mediante su característico ambiente nebuloso, conseguido con manchas difuminadas y sombras pronunciadas, el artista obvia la representación de los correspondientes cuerpos de los individuos de la ilustración. Como denominador común de los personajes, encontramos sus dramáticos gestos, acompañados de sus bocas abiertas en actitud de grito. Al extremo inferior derecho, Clapés ubicó el nombre de la revista, también en su estilo tan personal: fantasmal y tenebroso; huelga decir, poco atractivo y comercial, tratándose de la portada de un quincenario dirigido al gran público.



Portadas de “Hispania”. Dos ejemplares de la revista. (Arxiu Clapés)

En el número inaugural de la 2ª época de “Hispania”, el artículo “Nuestra portada”, firmado por “P.”, está dirigido a explicar la ilustración. Definiendo al mismo tiempo, la tendencia política regeneracionista española de la revista.<sup>13</sup> En su texto, “P” elogia a Aleix Clapés:

*“con singular acierto, el artista acaba de representar en nuestra portada los rasgos fisionómicos de los hijos de las diversas regiones españolas”*

Según el autor de la crónica, estos “hijos de España” gruñen y claman por la aparición de un caudillo que salve al pueblo del trance de angustia y confusión por el que el país

atraviesa, debido, según “P.”, a “*la adhesión a un régimen político tan desacreditado y funesto como el parlamentarismo*”.<sup>14</sup>

El MNAC, conserva un boceto realizado por Clapés para esta portada, “Munió de testes masculines amb la boca oberta” (“Muchedumbre de testas masculinas con la boca abierta”).<sup>15</sup> En este boceto, no es posible ver lo que finalmente Clapés especificó en la obra publicada número a número: El pabellón que antecede y encabeza a la muchedumbre. Un lienzo drapeado, que a pesar de no estar representado con los colores correspondientes, nos indica que España es el lugar común y el refugio de los españoles sufrientes de todas las regiones. Se trata indudablemente, de la bandera de España, que se funde con las flotantes letras que señalan el título de la publicación.



Aleix Clapés. Boceto para la portada de “Hispania”. (MNAC)

“Año nuevo, vida nueva”

El número uno de la revista “Hispania” de Clapés, publicó tres obras del artista en sus páginas interiores. Un hecho único, puesto que en los números que se publicaron posteriormente, Clapés introdujo solamente una obra más de su autoría, que comentaremos más adelante.

En el grabado “Año nuevo, vida nueva”, Clapés insiste en el regeneracionismo promovido a partir de cada una de las regiones españolas, presentando a un pasiego que inicia sus labores con actitud enérgica. El personaje de la ilustración, se arremanga la camisa, con la mano derecha; mientras que con la izquierda coge una escoba. El título alude al inicio del año 1903, momento del lanzamiento de la revista de Clapés. La

ilustración, una metáfora de los inicios briosos, de la limpieza que antecede a los cambios trascendentales, coincide con la línea regeneracionista de “Hispania”, exaltando el trabajo de las regiones, como único recurso para superar el trance de decepción y decadencia de la España finisecular. También puede leerse entre líneas, la actitud emprendedora del autor, que iniciaba con arrojo su nueva labor editorial.

En su característica tendencia pictórica, Clapés conforma la composición con la aplicación libre y suelta del color. Al igual que en el resto de su obra, en “Año nuevo vida nueva”, el artista concentra su descripción plástica en el personaje y no en el entorno, el cual consiste en un fondo absolutamente informe e indefinido, aportando a la obra una apariencia onírica, que influye para clasificar esta ilustración en las corrientes decadentistas del período.



Aleix Clapés. Izq.: “Año nuevo vida nueva”. Hispania núm. 1. Der.: “¡Misericordia!” Hispania Núm. 1

“¡Misericordia!”

La obra “¡Misericordia!”, de Clapés, fue presentada a doble página en el número uno de “Hispania”. El artista nos presenta nuevamente un escenario fantasmal en donde una mujer en primer plano, de rodillas y de espaldas al espectador, deja caer su cabeza hacia atrás, a modo de súplica. Lleva suelto su largo pelo moreno y viste una túnica y un manto que cuelga sobre uno de sus hombros. Por delante de ella, en círculo, una serie de personajes masculinos vestidos elegantemente, a la moda de 1900, contrastan por sus indumentarias con el atuendo inusual de la protagonista. Los varones de la ilustración, participan sentados de una exaltada reunión, algunos de ellos, llevando copas en sus manos, extienden sus brazos y miran hacia arriba, con expresiones de sopor o de ensueño. Entre ellos, hay algunos que parecen estar a punto de desplomarse. La clave de la desconcertante representación, es aportada por Artur Masriera, en el artículo aparecido en el mismo primer número de “Hispania”, titulado “¡Misericordia!”, como el cuadro de la ilustración:

*“La matrona honesta y atribulada que en desesperante actitud pide misericordia a la turba multa de oradores que toman parte en la orgía del parlamentarismo, es una síntesis gráfica de nuestros infortunios”.*<sup>16</sup>

Se trata, pues de una clara alusión al caos social, económico y político de España, que Clapés y sus colaboradores, en este caso Masriera, y en el de la “Portada”, “P.”; atribuyen al régimen parlamentarista. Los mismos autores proponen como remedio una regeneración, promovida desde cada una de las regiones que conforman España. Tanto “P.”, como Masriera, coinciden con el mensaje que Clapés aporta gráficamente a través de la “Portada”, “Año nuevo, vida nueva” y “¡Misericordia!”.

Nunca como en este cuadro, Clapés había expresado con tanta claridad su posicionamiento político y su actitud ante los problemas sociales de su país. España, pues, pide perdón de rodillas por la indolencia de sus legisladores.

Es difícil aventurar una interpretación correcta de “¡Misericordia!” descontextualizando el grabado de su correspondiente momento histórico; es el caso de Lluís Folch, cuando, dos décadas más tarde, con motivo del deceso de nuestro artista, comentó “¡Misericordia!”, entendiendo la obra en unos términos exclusivamente religiosos, sin atribuir al personaje protagonista su representatividad simbólica de España, ni a los varones de la ilustración su carácter de legisladores parlamentarios:

*“que dolorosa expresión la de la figura femenina que arrodillada de espaldas al espectador, aunque en el paroxismo de su invocación pueda mostrarle todo el rostro, pide a Dios su misericordia ante la orgía en que se embrutecen los sentimientos y se enternece la voluntad de las representativas figuras del fondo!”*<sup>17</sup>

“Alegoría de navidad”

También “Alegoría de navidad”, fue publicado por Clapés en el primer número de su revista. En esta obra, Clapés desarrolla una interpretación de la tradicional historia navideña de los “Gansos perdidos en la nieve”. En ese relato, el protagonista considera ridículo creer que Dios se encarnaría en ser humano, para indicar a los demás hombres, el camino de la salvación. Hasta que un día de invierno, el hombre advierte detrás de su ventana a una docena de gansos perdidos bajo una tormenta de nieve. El incrédulo, sale de su casa a tratar de guiarlos a un lugar seguro, sin conseguirlo, porque los gansos no consiguen entender sus intenciones, hasta que se le ocurre sacar de su cobertizo a uno de sus propios gansos, al cual encamina junto con los perdidos. Finalmente, el ganso del protagonista del cuento, logra que los otros lo sigan hacia su refugio. Esta circunstancia produce la conversión del protagonista, quien entiende el sentido de la encarnación de Dios en Cristo.

Del cuadro de Clapés destaca en primer término el vaporoso velo que protege de la tormenta al personaje incrédulo. Una sublime representación de la luz divina.

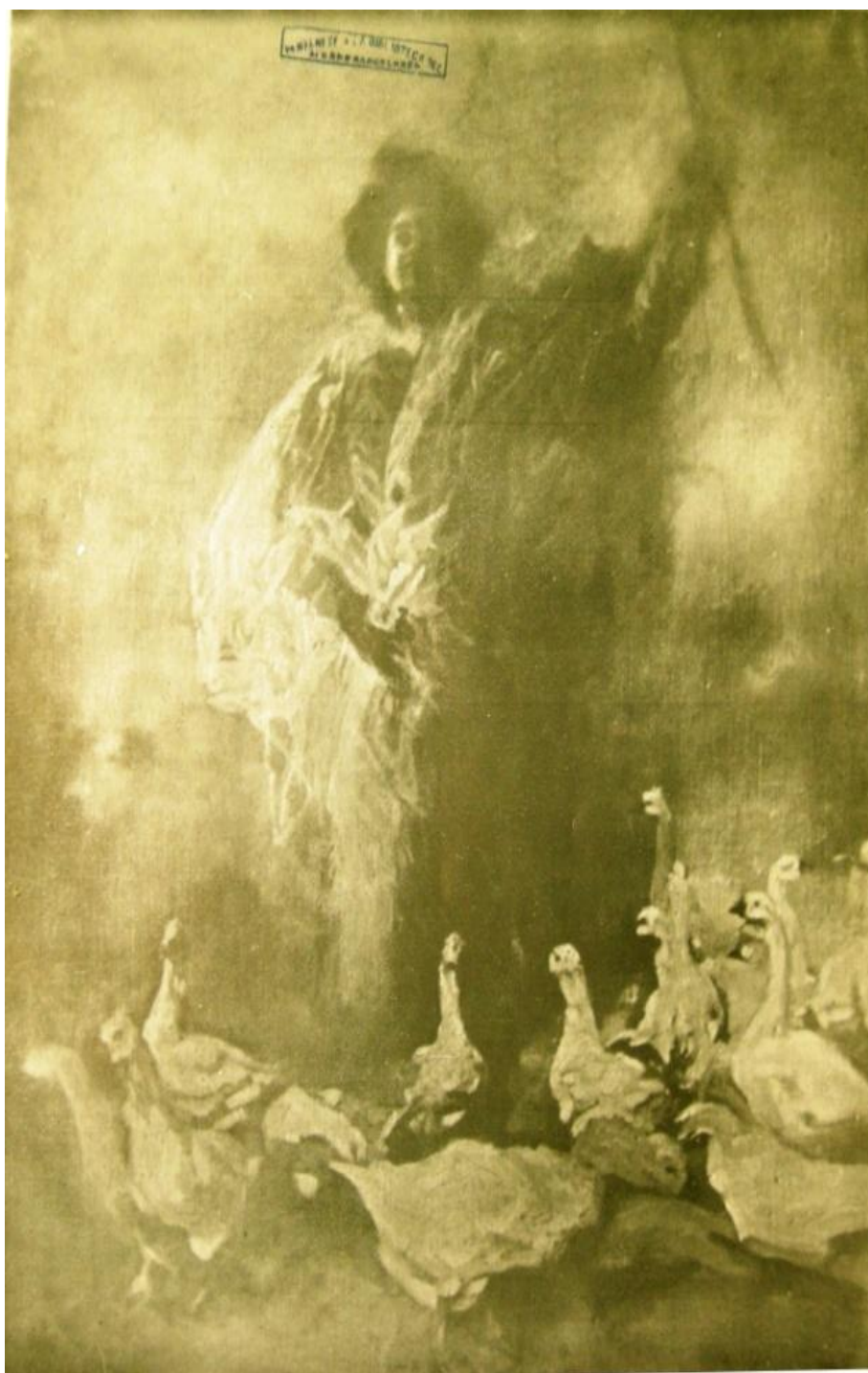
De la poética de la obra clapesiana, da buena cuenta el texto de Isabel Coll referido a otra obra de Clapés, pero que puede extenderse al conjunto de su producción pictórica:

*“Reflecteix el temperament artístic de l'autor unit a una forta imaginació poètica. En ell, es demostra com n'eren de profunds i intensos els sentiments en aquest pintor. Els seus sentiments el portaven a executar les seves pintures amb una tècnica marcada per la genialitat, tot embarcant-se en temes i atreviments tècnics.”*<sup>18</sup>



Antes de cambiar de tema, vale la pena citar las palabras de L. Folch, quien supo ver y describir la poesía presente en esta obra:

*“No hubiera dicho yo lo justo de este artista si no hablara de él como un cantor de la alegre paz de los grandes días de nuestra religión, si no mentara al menos entre sus composiciones alegóricas la que tituló “Navidad”, notable dibujo en la que la sola figura de un conductor de gansos es todo un poema”<sup>19</sup>*



Aleix Clapés. “Alegoría de navidad”. Hispania No. 1

“El Calvario: Jesús y María”



Aleix Clapés. “El Calvario: Jesús y María” (boceto). Hispania Núm. 6

El número 6 de la segunda época de la revista “Hispania” estuvo íntegramente dedicado a conmemorar la Semana Santa. Por ese motivo, los grabados presentados en esa edición especial, estaban relacionados o bien con la pasión de Jesús o con otros asuntos religiosos. El único grabado a color presentado no sólo en ese número monográfico, sino en todos los números de la segunda época de “Hispania”, fue “El Calvario: Jesús y María”. Un boceto con el que se concluye la colaboración de Clapés con reproducciones de sus obras plásticas. Efectivamente, “El Calvario”, fue la última obra de Clapés que se reprodujo en la revista. Casi dos décadas más tarde, L. Folch recordaba este trabajo en los siguientes términos:

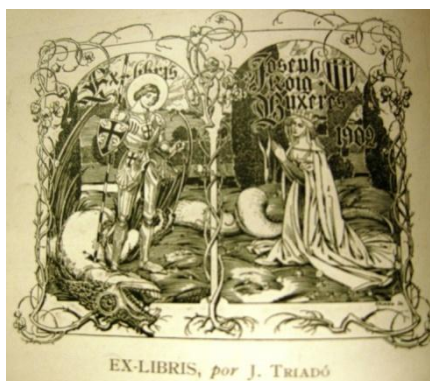
*“La vena típica de Clapés aunque sin la cicuta de la protesta, aparece en el boceto genial del encuentro de Jesús y María en el Camino del Calvario. Aquí se ve cómo el artista no necesita remover la hiel para impresionar trágicamente al espectador. Este tema que a tantas mistificaciones de la emotividad artística se ha prestado, ha sido concebido y presentado por el artista, con la más austera honradez en el boceto de que hablamos. La conmoción de que fue presa el triste cortejo del Calvario, ante el abrazo de la Santa Madre y el divino Hijo, aparece fuerte y precisa de entre las geniales manchas de color que el pintor ha puesto allí con generosidad genial.”<sup>20</sup>*

Con esta obra, Clapés, una vez más, manifiesta su vocación romántica, donde el trabajo de las manchas de color, permite conseguir la estructura de la obra, sin precisar de definidas líneas de contorno, como corresponde a la pintura nazarenista en la que Clapés

desarrolló su formación. Una muestra más de su rechazo al academicismo y su filiación al romanticismo. Es evidente en esta obra la influencia de los grandes pintores románticos. Puede compararse “El Calvario”, con la briosa ejecución habitual de Delacroix, Turner o los pintores simbolistas y decadentistas que como Clapés, heredaron la potencia expresiva de los pintores románticos.

El asunto religioso no es un obstáculo para que nuestro artista sea fiel a su método habitual de trabajo, en donde lleva al extremo la pincelada impetuosa y libre de los impresionistas, aproximando así, su obra al expresionismo, entendido no como movimiento, sino como distorsión de la realidad, encaminada a la expresión de los sentimientos personales.

## 4 *Ex libris de J. Triadó*



Josep Triadó. Ex libris Joseph Roig Buxeres, 1902. *Hispania* Núm. 7



Izq. Josep Triadó. Ex libris Joan Furnells. *Hispania* Núm. 7. Centro: Josep Triadó. Ex libris Augusto Font. *Hispania* Núm. 7. Der. Josep Triadó. Ex libris Victori Bisbal. *Hispania* Núm. 8

Josep Triadó (1870-1929), se familiarizará, entre 1897 y 1898 con el movimiento “Arts & Crafts” introducido a Catalunya por Alexandre de Riquer, que le enseñará gravado. Triadó, artista multidisciplinar, destacó especialmente en el campo de las artes gráficas.<sup>21</sup> En la primera época de “Hispania” aportaba la decoración moderna a la revista, en la cual colaboró hasta 1902.<sup>22</sup> De Riquer y Triadó promovieron la renovación del ex libris en Cataluña.<sup>23</sup> Triadó llegó a diseñar 275 de ellos, publicando sus primeros trabajos del género, en “Primer llibre d’ex libris d’en Triadó”. Un hito de la bibliofilia modernista. Entre 1903 y 1906, Triadó dirigió la Revista Ibérica de Ex libris.<sup>24</sup> Entre las pocas ilustraciones contemporáneas que Clapés publicó en “Hispania”, se cuentan algunos ex libris de Triadó. Uno de inspiración neogótica para Josep Roig Buxeres, que plasma un pasaje de la leyenda de Sant Jordi.

*“Dentro de un encuadrado en forma de díptico, San Jorge, patrón de Cataluña, con la lanza apoyada en el cuerpo del dragón que acaba de vencer, recibe el agradecimiento de la virgen salvada”.*<sup>25</sup>

Otro ex libris publicado, fue realizado por Triadó para el arquitecto August Font, quien finalizó la fachada neogótica de la Catedral de Barcelona. Este ex libris, se clasifica entre los del tipo de los ‘parlantes’, los cuales, mediante un emblema, aluden al nombre del propietario. En este caso, Triadó ha representado una fuente, significado del apellido catalán Font.<sup>26</sup>



## 5 *Letras capitulares*

Eliseu Trenc señala como origen de la moda finisecular de las letras capitulares, el desarrollo de las artes editoriales así como el culto al libro gótico ornamentado con iniciales iluminadas. El mismo autor, indica que las letras iniciales del periodo modernista, son generalmente obra de un ilustrador, cuyo proyecto se reproduce mediante el fotograbado.

Es común, por ello, encontrar letras capitulares realizadas por los principales artistas modernistas dedicados a labores editoriales. Trenc menciona entre estos, a Apelles Mestres, Alexandre de Riquer, Adrià Gual, Josep Triadó, Joaquim Renart y Eudald Canivell.<sup>27</sup> Incomprensiblemente, Trenc no menciona las letras capitulares creadas por Clapés, a pesar de tratarse de unas de las más originales e interesantes versiones de la época, debido a su carácter de collage, en el que el diseñador no solamente utilizó el dibujo para sus creaciones; sino que también incorporó recortes fotográficos.



Efectivamente, de entre las ilustraciones que el Clapés diseñador gráfico y editorial realizó para su revista, destacan los collages realizados con el fin de crear letras capitulares. Originales creaciones, hechas con el objeto de decorar y personalizar la revista. Una combinación de fotografía y dibujo. El hecho de que Clapés fuera el director artístico de su propia revista, nos induce a afirmar que tanto el trazo de las tipografías, los dibujos incorporados, así como las imágenes fotográficas, -puestas en escena incluidas-, deben atribuirse al mismo pintor.

Clapés desarrolla un alfabeto de letras capitulares predominantemente sobrio, de líneas clásicas, cuya estructura se aleja del art nouveau. Estos grafismos se caracterizan por sus trazos amplios, de generosos gruesos. Algunas letras capitulares se repiten en diferentes artículos de la revista, en tanto que, otras determinadas letras del alfabeto, tienen diferentes versiones. En algunos caracteres, el diseñador introduce variantes modernistas, con sus características sinuosidades decorativistas. Destaca una hache 'gaudinista', cuya peculiar decoración, recuerda formas de huesos.





En ciertos collages, Teresita Clapés, está acompañada de su madre, en íntimas y familiares escenas cotidianas, una variante alegre de las maternidades dramáticas y fúnebres de la pintura de Carrière, tan presente en el trabajo pictórico de nuestro personaje.



Especialmente atractivas, resultan las letras capitulares en las que las modelos “interactúan” con las letras, a través de sus posturas, o de ingeniosos recortes realizados por Clapés, a golpe de tijeras. Es posible por ello, ver a una modelo, sentada en una curva de la letra “ese”, o a la pequeña Teresa, cogiendo la línea central de una “e”. Hay también una elegante y coqueta modelo, abrazada al fuste de una “pe”; así como la que se recarga sobre la línea transversal de la “hache” ya mencionada.



## 6 *Fotografías exclusivas*

### Autoría de las fotografías

La revista “Hispania” dirigida en su totalidad por Aleix Clapés, su propietario, era ilustrada por una ingente cantidad de fotografías. Muchas de ellas, realizadas con el único fin de publicarlas en la revista. Esas fotografías exclusivas de “Hispania”, están señaladas con un pie de foto que especifica que la propiedad artística de las imágenes corresponde a la revista. ‘*Fot. Hispania*’. Sin embargo, con la única excepción de una serie de fotografías, captada en una exposición y concurso de muñecas, adjudicada al redactor fotógrafo de la publicación, señor Banús,<sup>28</sup> no es posible conocer el nombre del fotógrafo de ninguna de las fotografías exclusivas. A partir de ese vacío de información, no es factible señalar a Clapés, a Banús, o a algún otro fotógrafo, como autor de las imágenes realizadas por el equipo del quincenario. El escrutinio del “Arxiu Clapés”, tampoco permite discernir tales autorías puesto que, las pocas imágenes relacionadas con las publicadas, que ahí se conservan, tampoco cuentan con ninguna firma. No obstante, de entre las fotografías exclusivas de “Hispania”, un conjunto considerable retrata a Teresa Clapés, la pequeña hija de nuestro personaje. Por tratarse de escenas familiares, en el espacio privado de la familia, sería lógico suponer que su autoría corresponde a Clapés. Lamentablemente, esa suposición no puede ser categóricamente sostenida.

El hecho de que Banús haya realizado la serie de fotografías en la exposición y concurso de muñecas, en calidad de redactor fotógrafo, tal como lo indica el texto del reportaje; podría conducirnos a afirmar que todas las fotografías del género periodístico, son atribuibles al socio de Clapés.

En el Arxiu Clapés, se conserva entre otros, un cliché de vidrio con el negativo fotográfico del retrato de una pequeña, en la misma línea de los retratos infantiles publicados en “Hispania”. Podría ser una pista conducente a imaginar que los numerosos retratos fotográficos de niños, publicados en “Hispania”, fueron hechos por Clapés.



Aleix Clapés (atribuible). Retrato de niña. (c.1903) Negativo en placa de vidrio. (Arxiu Clapés)



Fotografía hecha a un negativo en cristal, tamaño DIN A4. Izq.: Foto original. Der.: Foto procesada.

Por otro lado, entre los retratos más interesantes de la revista, por la ambientación que forma parte de ellos, debemos destacar los de modelos femeninas que lucen peinados de Cebado, o bien, vestuarios de Ponsa. En el pie de foto de dichos retratos, se señala como autor, a Cebado o a Ponsa, pero esos créditos no determinan si la autoría está referida al estilismo de las modelos o a la fotografía misma. No obstante que la atmósfera que envuelve a las retratadas, acusa el toque decadente cultivado por Clapés en sus pinturas. Eso podría guiarnos hacia Clapés como autor de tales retratos.

Hay más elementos que conducen a conjeturas sobre la autoría de las fotografías exclusivas de “Hispania”, o peor aún, que inducen a duda sobre la autenticidad de la atribución de tales imágenes al trabajo del equipo fotográfico de “Hispania”. En algunos números del quincenario, se publicaron fotografías homoeróticas de van Gloeden y Plüschow, actualmente suficientemente divulgadas. En la publicación, una de ellas ostenta el pie de foto que adjudica a “Hispania” la propiedad creativa de la imagen.

En medio de todas esas divagaciones y conjeturas encaminadas a la adjudicación de tal o cual fotografía a nuestro personaje, debe tomarse en cuenta que Clapés como director artístico y propietario de “Hispania”, puede o no ser autor de algunas determinadas placas, eso está claro; pero no pudo estar ajeno a determinar una línea conceptual de su proyecto editorial, ni a decidir cuáles serían las fotografías que aparecerían en “Hispania”. Esa verdad conduce a atribuir a Clapés un sitio preponderante en la elección de las imágenes publicadas.

#### Temática de la fotografía exclusiva de “Hispania”

En esta sección del estudio, comentaremos aquellas fotografías que si bien y tal como hemos indicado, no especifican su autor, fueron adjudicadas por la redacción de “Hispania” a la propia revista, a través del pie de foto: “*Fot. Hispania*”, es decir, fotografías inéditas y exclusivas, hechas para su publicación en el quincenario. Destacadas de entre un conjunto fotográfico, amplio y heterogéneo, en el cual también encontramos fotografías reproducidas a partir de otras publicaciones. También enfatizaremos las fotografías cuyo pie de foto consiste en “*Modas por Ponsa*” o “*Peinado por Cebado*”, de acuerdo al criterio ya especificado.

De las fotografías exclusivas, se distinguen diversos géneros: El retrato, especialmente el infantil. En este género, predominan las imágenes de la pequeña hija de nuestro personaje. Escenas familiares que como ya hemos indicado, podrían adjudicarse a Clapés. Hay también fotografías de romerías, costumbres populares y escenas campiranas. Una contribución a la exaltación del catalanismo, ideología política predominante en el periodo modernista. No falta la fotografía periodística, utilizada para ilustrar crónicas teatrales, conciertos y eventos artísticos; así como otros diversos acontecimientos públicos y privados, como pueden ser meetings, romerías, visitas a empresas, inauguraciones, exposiciones, entregas de premios, etc. Especialmente atractiva resulta la fotografía del *glamour* de la moda a la *parisienne*, con sus cuidados escenarios y *atrezzos*. Algunas fotografías exclusivas captan paisajes y detalles arquitectónicos.

De entre los géneros y temáticas de la fotografía exclusiva de “Hispania”, quedarían pendientes de mencionar aquellas imágenes de fachadas e interiores de establecimientos, cuya publicación respondía a intenciones publicitarias, sin que por ello los empresarios correspondientes, tuviesen que hacer nada más que una solicitud a la administración de la revista.

El conjunto, en fin, es una elocuente mirada a una Barcelona, que al mismo tiempo que se empeñaba en su proceso de modernización, se complacía con los resultados de ese proceso. Desde la perspectiva actual, la fotografía de “Hispania”, es una oportunidad de adentrarnos en un pasado que, si bien, forma parte de los fundamentos del perfil actual de esta sociedad, aparece, desde la dilatada distancia temporal, como un mundo lejano y perdido, que incita a la nostalgia.

## Retratos



Izq.: Retrato de Adrià Gual. Director del “Teatre Íntim” Hispania Núm. 7. Der.: Francesc Pujols, ganador de los “Jocs Florals” de Barcelona, 1903. Hispania Núm. 9

Dos pilares básicos de la cultura catalana de las primeras décadas del siglo XX, fueron retratados por “Hispania”:

Adrià Gual (1872-1943), promovió la modernización del teatro catalán, fundando en 1898 el “Teatre Íntim” (“Teatro Íntimo”). Además de poner en escena obras de su autoría, y de autores catalanes y españoles; introdujo en España a Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann y D’Annunzio entre otros.<sup>29</sup>

Francesc Pujols, (1882-1962), escritor y filósofo, fue retratado por “Hispania”, años antes de que creara sus estrambóticas obras filosóficas que fascinaron a Salvador Dalí y de que escribiera “La visió artística i religiosa d’en Gaudí” (1927), en la que defiende al famoso arquitecto, en un momento en que su obra era seriamente cuestionada.<sup>30</sup>

Es remarcable la pose de Gual, con una mano puesta en la cara, su expresión indolente, la mirada taciturna. El hecho de que llevara puesto el abrigo, y el banco ‘historiado’, remiten a la idea de que se trata de una foto realizada en una locación exterior. Otro tanto expresa el retrato de Pujols, con la mirada ajena al objetivo fotográfico: su juventud, apostura y elegancia. Ambos retratos reflejan el dandismo afrancesado, tan estimado desde la periferia, por los modernistas locales.

El hecho de que hacia principios del siglo XX la fotografía se había popularizado y democratizado, obligaba a los fotógrafos profesionales y artísticos a adoptar un papel similar al de los pintores, tenían que ser más artistas, conocer más técnicas y ofrecer productos únicos e insustituibles. Debían distinguirse de los fotógrafos ‘comerciales’.<sup>31</sup>

*“Un dels elements que més ressò va tenir fou l’aerògraf o pulveritzador d’aire comprimit, una mena de llàpis que retocava les fotografies, podia afegir fons i matisar els tons de les composicions”.*<sup>32</sup>

Es muy posible que el indefinido contorno de los retratos de Gual y Pujols hubiese sido conseguido con una de las técnicas pioneras exclusivas de la “fotografía artística”, como puede ser la aplicación de pintura con aerógrafo.

### Retratos infantiles

Las fotografías de retratos infantiles, fue una idea de Clapés, que respondía a una estrategia publicitaria para la que consiguió una respuesta entusiasta de los lectores. Sin embargo, el resultado artístico y el valor documental de estos trabajos fotográficos, supera su intención original. Es indispensable, por ello, desarrollar una revisión de esos retratos.



*Retrato de la niña Solà. "Hispania" Núm. 10*

*“El retrato de la niña Solà que acompaña estas líneas ha sido obtenido ya en nuestro taller de fotografía, en donde diariamente se repiten nuevas peticiones de suscriptores que desean ver publicados los retratos de sus pequeñuelos. El interés que esta sección de Hispania ha despertado en el público ha sido superior de cuanto podíamos esperar al iniciarla. Esto nos obliga, naturalmente, a poner en ella aquel exquisito cuidado que merece sección tan interesante y simpática, en la que irán apareciendo cuantos retratos de niños suscriptores nos sean remitidos para su publicación ”.*<sup>33</sup>

El redactor de “Hispania” justifica la aparición de los retratos infantiles en la publicación, con hondas reflexiones:

*“No han de ser, en efecto, tan sólo grandes obras artísticas y los hombres insignes quienes ocupen exclusivamente nuestra atención; también los niños, que llevan en la vaga mirada de sus ojos algo así como la visión incierta del porvenir, y son la preocupación constante y el cariño más sincero y profundo de las familias, merecen que se les dedique algún espacio en una revista que desea reflejar por completo la vida de un país; pues ellos son la vanguardia de la humanidad futura y el alba sonriente de los tiempos venideros a los cuales imprimirán carácter y fisonomía propios con sus hechos ”.*<sup>34</sup>

Independientemente de la retórica argumentación proporcionada por la propia revista, resultan impagables los retratos infantiles aparecidos en Hispania. Vale la pena detener nuestra mirada en esos pequeños, vestidos a la francesa, rodeados del confort y decorativismo ‘modernistas’. Aquellas pequeñas “lectoras” de “Hispania”, a las cuales el gran formato de la revista las hace ver más pequeñas aún, o que, al revés, agrandan la percepción del formato de “Hispania”, por sus siluetas menudas. Imágenes que transportan a una privilegiada Barcelona, que parece indiferente a la derrota militar de España de 1898 o incapaz de prever la Barcelona ensangrentada de 1909.



*“La niña aseada” (Retrato de Teresita Clapés) Hispania Núm. 2*

Debe incluirse en esta sección la serie de retratos que fueron hechos a Teresa Clapés. Estos realizados para aportar un toque artístico al quincenario, pero desde luego, independientes a la campaña que intentaba promover la revista entre los lectores de “Hispania”. La inconfundible hija de Clapés, de corta melena, ojos redondos y nariz respingona heredados de su padre, demuestra su habituación a los posados, a través de una ingenua actitud, fresca y natural. El medio que la envuelve y su vestuario, manifiestan una sensible diferencia en relación a los cuidados y ostentosos trajes, peinados y entornos de tantos otros infantes que aparecen retratados en la revista. Estos otros, indican el sector mayoritario de consumidores de los trabajos de Clapés: aquellas burguesías industriales y comerciales de Catalunya, que se identificaban con el cariz españolista de la publicación. Para quienes España no significa únicamente el mercado que los mantiene, sino simplemente, su patria.<sup>35</sup> Ajenos al catalanismo que por estos años se reivindicaba y fortalecía.



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: 1) Retrato del niño Miguel Casanellas. Hispania Núm. 3. 2) Retrato de la niña Carolina Coquillat. Hispania Núm. 3. 3) Retrato de niña. Hispania Núm. 1. 4) Retrato de niña. Hispania Núm. 11. 5) Retrato de los niños José Antonio y Mercedes Vandellós. Hispania Núm. 12. 6) Retrato de Carmen González. Hispania Núm. 2. 7) Retrato de los niños José Casanellas, María Boada y Juanito Sastre. Hispania Núm. 5.

Véase el gracioso desparpajo de Carolina Coquillat, riendo con desenvoltura al fotógrafo, mientras coloca sus manos en la cintura, o la coquetería de Carmen González, tocada con un soberbio y elegante sombrero de ala ancha. O bien, a la pequeña Solà, formando parte de una puesta en escena, a un tiempo sencilla y pretenciosa; donde la criatura aparece puesta de pie sobre una butaca; formando parte de la simulación en la cual, el fotógrafo la presenta como captada ahí, por mero accidente, sorprendida, rodeada de bocetos y ejemplares de “Hispania”. Atrás de ella, es posible mirar lo que acaso iniciaba una tradición de las ambientaciones de retratos en los estudios del fotógrafo: diversos objetos decorativos que aportaban involuntariamente el toque kitsch al entorno. En este caso, un tiesto puesto sobre un pedestal que define el límite izquierdo del encuadre.



De las fotos donde aparecen niños varones, bien vale la pena observar sus atuendos de pequeños aristócratas, con cuellos como modernas gorgueras, seguramente una tendencia de los primeros años del siglo XX. Debe destacarse el telón de fondo del retrato de los hermanitos Vandellós, que seguramente era de uso habitual en el estudio de Banús: Un trampantojo que transporta a un romántico jardín, decorado con barandas, columnas y enredaderas. Su presencia confirma que no todas las fotografías eran captadas en los domicilios de los lectores. En fin, un auténtico desfile de vanidades de los padres, a las que los mocitos, ajenos, responden con miradas de temor, ingenuidad o franca desinhibición.

No sería exagerado señalar estas fotografías de retrato infantil, como auténticos observatorios de la fotografía modernista, a la vez que ejemplos destacados del género.

Detalle arquitectónico: Arquitectura de Antoni M. Gallissà



Casa Gallissà. Izq. Detalle del despacho. Der. Detalle de la escalera. Hispania Núm.12

El número 12 de la revista “Hispania”, fechado el 30 de junio de 1903, publicó una nota necrológica y un artículo de Lluís Domènech i Montaner *in memoriam* del arquitecto Antonio M.<sup>a</sup> Gallissà (1861-1903). En la necrológica, el redactor anónimo de “Hispania”, -muy posiblemente Aleix Clapés-, indica las ilustraciones relacionadas con Gallissà que publicó el citado número del quincenario:

*“hemos podido obtener, tomándolos de los originales respectivos, varias reproducciones de diversos proyectos y dibujos del mismo, que son suficientes para dar una idea acabada y completa de su estilo y tendencias. Nuestra información gráfica va acompañada de algunas fotografías que representan detalles y fragmentos de obras ya terminadas bajo la dirección de Gallissà”.*<sup>36</sup>

Efectivamente, en el número mencionado de “Hispania”, es posible apreciar el proyecto del altar de la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar, detalles arquitectónicos de la casa Gallissà (C. Gignàs de Barcelona), correspondientes al despacho y la escalera, así como un croquis de la casa Pujol de Esplugues de Llobregat (Barcelona), proyectada por el mismo arquitecto.

La decoración empleada por Gallissà en sus obras, -manifiesta en las fotografías que publicó “Hispania”-, demuestra el sentido nacionalista catalán que el arquitecto quiso imprimirles, a través de los repertorios formales extraídos e idealizados de la arquitectura catalana medieval. Gallissà, estuvo implicado activamente en la escena catalanista, así lo demuestra su participación en la redacción de las Bases de Manresa y su presidencia de la Unió Catalanista.<sup>37</sup>

### Fotografía Periodística

#### Eventos sociales



**Hotel “Términus”. Banquete celebrado la noche de su inauguración. Hispania Núm. 10**

“Hispania” estuvo presente en diversos acontecimientos sociales de muy distintos tipos y repercusiones. Entre las fotografías que así lo atestiguan encontramos, por ejemplo, las correspondientes al banquete celebrado en el “Hotel Términus” de Barcelona, con motivo de su inauguración. El hotel, propiedad de don Francisco Nicolau, se emplazaba en la calle Aragón de Barcelona, frente a la estación del ferrocarril. El proyecto arquitectónico y la dirección de la obra, estuvieron a cargo de Josep Puig i Cadafalch.<sup>38</sup>



**El gran salón de contrataciones de la Casa-Llotja de Barcelona. Hispania Núm. 9**

Debe mencionarse también, la fotografía de la entrega de los premios de los “Jocs Florals” de Barcelona, cuya máxima presea, ‘la flor natural’, en esta ocasión fue concedida a Francesc Pujols y su poema “Idil·li” (“Idilio”). Este acontecimiento fue realizado en la sala grande de la “Lonja de mar”, decorado para la ocasión:

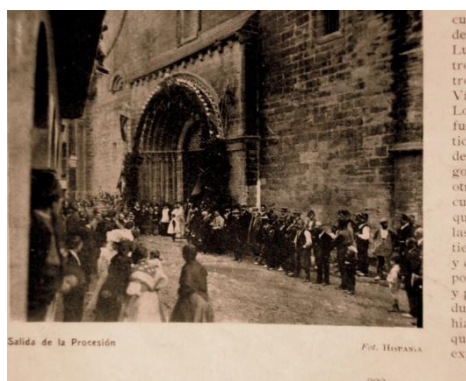
*“guirnaldas de follaje, cestos de flores y colgaduras convertíanlo en jardín de múltiples encantos”.*<sup>39</sup>

O el banquete celebrado inmediatamente después, en el restaurant “Justin” para los poetas premiados y los integrantes del consistorio de Barcelona.



“Hispania” Núm. 9

### Escenas de culto religioso en la vía pública



Izq. Salida de la procesión. Hispania Núm. 16. Der. La procesión del Corpus en Barcelona. Los gigantes esperando la salida de la procesión en la plaza de la catedral. Hispania Núm.12

Resultan infaltables en una publicación como “Hispania” los acontecimientos religiosos desarrollados en el espacio público barcelonés. Un ejemplo de ello, es la fotografía captada en la soberbia fachada neogótica de la Catedral de Barcelona, con motivo de la fiesta de Corpus Christi, para la cual se organiza tradicionalmente una procesión. La imagen captada por “Hispania”, muestra además, los gigantes, los guardias montados y el público expectante.

### Fotografía de espectáculos







“Teatre Íntim”. Èdip Rey. Acto II. Hispania Núm. 7

La modernización del teatro catalán queda patente en las fotografías captadas por “Hispania” de la puesta en escena de “Èdip Rey”, a cargo de Adrià Gual y su “Teatre Íntim”. Si bien, “Èdipo Rey”, no representaba ninguna novedad teatral, Gual introdujo las corrientes teatrales de la Europa contemporánea, así como las de españoles y catalanes destacados y las suyas propias.

Las fotografías publicadas por “Hispania” de la puesta en escena del “Teatre Íntim” de “Èdip Rey”, nos aproximan a la calidad de las producciones del “Teatre Íntim”, a sus fastuosos decorados y vestuarios.

“Hispania”, publicó también otras instantáneas relacionadas con el *show business* catalán del momento: grupos corales, compañías teatrales, etc.

## Exposiciones



Izq.: Exposición de muñecas. Un bautizo y una boda. Hispania Núm. 11. Der.: Vista general del gran salón del antiguo restaurant del parque durante la celebración de la exposición y concurso de muñecas. Hispania Núm. 11

De las fotografías publicadas por “Hispania”, las únicas adjudicadas a algún autor, corresponden a la “Exposición y concurso de muñecas”, del señor Banús; “redactor fotógrafo de Hispania”. El peculiar evento se realizó en el piso principal del ex restaurant del Parque, a finales de mayo de 1903.<sup>40</sup>

*“Los peculiares trajes de las muñecas expuestas, algunas de las cuales representaban verdaderos prodigios de gracia y de habilidad femeninas, producían un conjunto deslumbrador, algo así como el ensueño brillantísimo de imaginaciones infantiles al*

*representarse la morada de que sacan los Magos sus mejores regalos para depositarlos en los balcones de los niños buenos por la noche de Reyes”.<sup>41</sup>*

## Eventos políticos



Izq. Interior del Monasterio de Poblet durante la celebración del solemne acto de la entrega de la bandera regalada por las señoras catalanas da la “Unió Catalanista”. Hispania Núm. 11. Der. “La fiesta del árbol”. Hispania Núm. 10

La publicación de Clapés, no estuvo exenta de los compromisos políticos. La fotografía periodística que apareció en las páginas de “Hispania”, acompañó en diversas ocasiones crónicas de actos políticos.

Entre ellos se cuentan el acaecido el 1 de junio de 1903, en el “histórico” Monasterio de Poblet: la entrega a la “Unió Catalanista” de la bandera que por suscripción iniciada por la señorita Armengol de Badia, costearon y obsequiaron a la citada entidad “las mujeres catalanas”.<sup>42</sup>

“Hispania” presentó también una fotografía captada en “la fiesta del árbol”, organizada en mayo de 1903, en el sitio conocido como “el Frare Blanc” de la montaña del Tibidabo, bajo los auspicios del Ayuntamiento de Barcelona. En ese acontecimiento se dieron cita el representante del Alcalde, el Capitán General, el canónigo doctor Palmarola, el rector de la Universidad, el Comisario regio de Instrucción pública, etc.

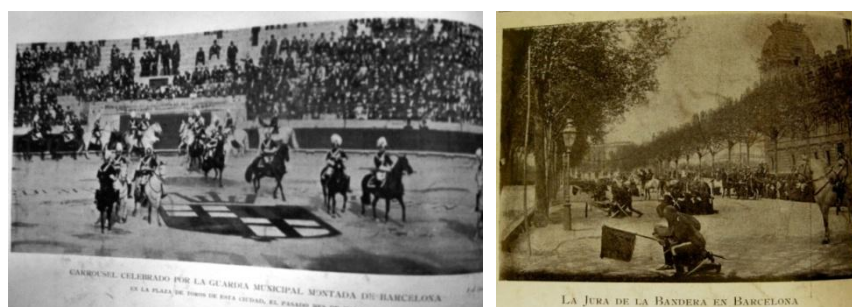
*“Nuestros lectores podrán hacerse cargo del pintoresco y animado aspecto que ofreció dicha fiesta por la fotografía que publicamos adjunta y que fue obtenida expresamente para nuestra revista por nuestro redactor fotógrafo desde la terraza del edificio que ocupa la gerencia del ferrocarril funicular del Tibidabo”.<sup>43</sup>*

En el número dieciséis de “Hispana” se reseña la inauguración del alumbrado público en Gandesa y Mora de Ebro, utilizando acetileno como fuente de iluminación<sup>44</sup>. En el festejo realizado en Mora de Ebro, tomaron la palabra el alcalde, Juan Bizet, el rector, Luis Alcoberro, el notario, José Peña, el maestro de instrucción primaria, don Luis Viñas, el abogado Juan Piñol, don Víctor Pedret, Félix Escalas, Juan Costa, etc. Hispania presentó diversas fotografías: de la fábrica de acetileno, así como del banquete para festejar la inauguración.



Alumbrado público en Gandesa y Mora de Ebro con acetileno como combustible. "Hispania" Núm. 16

### Desfiles y actividades municipales en el espacio urbano



Izq.: Carrousel celebrado por la guardia municipal montada de Barcelona en la plaza de toros de esta ciudad, el pasado mes de mayo. Hispania Núm. 11. Der.: "La Jura de la Bandera en Barcelona". Hispania Núm. 7

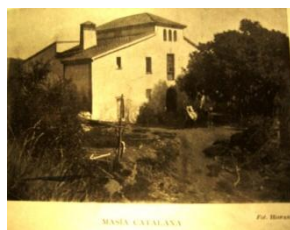
En su breve periodo de vida, "Hispania" experimentó cambios sensibles en su propuesta gráfica: un mayor número de ilustraciones y fotografías artísticas en los primeros números y un mayor número de fotografías periodísticas, en los últimos. Seguramente los motivos económicos fueron los que motivaron el cambio. Mientras que en las fotografías artísticas se hacían necesarias puestas en escena con modelos, vestuarios, atrezzo y locaciones atractivos; en las periodísticas, sólo hacía falta trasladar al lugar de los hechos, a un fotógrafo con su equipo.

En el décimo primer número de "Hispania", se presentó una fotografía del espectáculo realizado por la Guardia Montada del Ayuntamiento de Barcelona, en la plaza de toros de esta ciudad, en mayo de 1902. Por otra parte, en el séptimo número de la revista, se publicó una imagen de la "Jura de la bandera en Barcelona". El redactor anónimo, (Clapés, seguramente); en un breve pie de foto, informa la importancia que ese acto había adquirido en toda España. Asimismo, informa que la imagen fue captada junto al



palacio de justicia en el momento del “Sanctus” de la misa de campaña, “*Cuando hombres e insignias se humillan ante la majestad de Dios*”.<sup>45</sup>

### Costumbrismo y paisaje rural



**Costumbres catalanas. Una romería. Hispania Núm. 9**

El apabullante crecimiento urbano, a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Barcelona, que consiguió ‘ensanchar’ sus límites territoriales de acuerdo al plan de ensanche de Ildefons Cerdà; originó que en los primeros años del siglo XX se experimentara una cierta nostalgia del ámbito rural, con sus hábitos y costumbres propios, imposibles de trasladar a la urbe. Esa nostalgia del “paraíso perdido” puede captarse en las instantáneas presentadas por Clapés en “Hispania”: El grupo de mujeres que lavan sus ropas en un río, la casa de montaña, conocida en Catalunya como “masía”, las amigas que interpretan juntas el baile nacional de Catalunya: la sardana, en un idílico paraje campirano; el lago donde los patos nadan plácidos, o el camino lleno de diligencias y bullicio, por la celebración de una romería. Escenas todas captadas por la lente del fotógrafo de “Hispania” y que forman parte de una publicación que combina temáticas variopintas, en inútil intento de atrapar el pasado, el presente y el futuro de los cuatro confines de la tierra.

*“Tradición y modernidad son dos palabras clave para entender la ambivalencia finisecular. Es constante la oscilación entre el deseo de cosmopolitismo y el gusto por lo autóctono, el refinamiento elitista y el registro popular. Un diálogo, en definitiva, no siempre fácil entre ciudad y naturaleza, entre pasado y presente, entre centro y periferia, entre construcción y destrucción”.*<sup>46</sup>

## Moda



**“Peinado Fantasía” por Cebado. Fotografías aparecidas en Hispania Núms. 1,2 y 3**



**“Modas” por Ponsa. Izq. Hispania Núm. 1. Centro, Hispania Núm. 2. Der. Hispania Núm. 5**

Por encima de los primores de los vestidos diseñados por Ponsa, presentados en primer término por la revista “Hispania”, se destacan los ambientes elegidos por Clapés, para lucir tales modelos. La coquetería de las chicas *belle époque* a la barcelonesa, se enturbia en el decadente “Gabinete de curiosidades artísticas de Josep Ferrer”, como ámbito elegido para las puestas en escena. En estas imágenes, las modelos posan de pie, sobre la piel de un oso polar, delante de un lujoso tapiz o de un testero, el mismo que describe Josep Puiggarí, en el siguiente párrafo:

*“Este otro grupo, compuesto de excelentes ejemplares, descuella en el centro testero del salón. Sirve de base una gran mesa de nogal bien tallada, moderna imitación de las flamencas del siglo XVI; encima de ella una rica arquilla alemana del renacimiento, de nogal y roble, muy correcta de líneas, delicadamente calados según el gusto ojival más puro los frentes de sus cajoncitos, que son cinco por hilera, flanqueados á los extremos de dobles montantes con cuatro bonitas estatuas de los Evangelistas, que cobijan otros tantos angelillos, ofreciendo el conjunto una combinación tan severa como sencilla y armoniosa”.*<sup>47</sup>

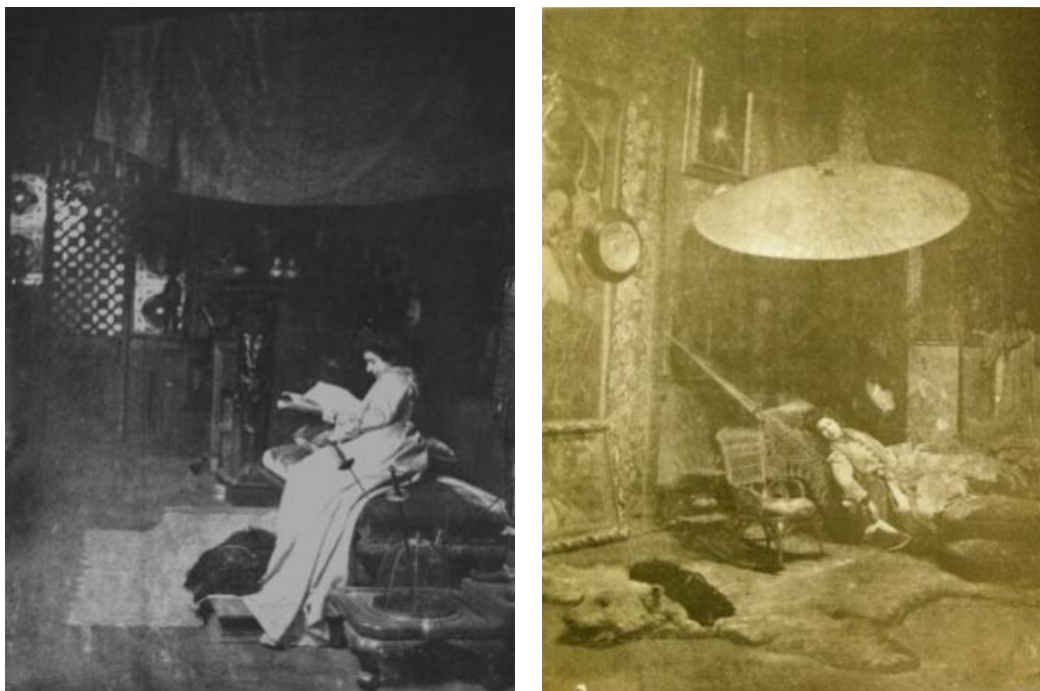


PEINADO FANTASÍA, *por* CEBADO

Fot. Atribuible a Aleix Clapés. Modelo. Revista "Hispania" segunda época. Número 4. 28 de febrero de 1903. P 93

Las fotografías de moda, fueron también utilizadas por Clapés, como fondos de varias letras capitulares de su revista, ya comentadas párrafos atrás.





Izq. “La Lectora”. Hispania Núm. 5, Der. “Indolencia”. Hispania Núm. 7

Dentro del mismo estilo de imágenes, descuellan las “composiciones” clapesianas, denominadas “La Lectora” o “Indolencia”, cuyo fin no era el de presentar estilos de vestuario a la moda, sino, simplemente, ilustrar la revista con unas ciertas puestas en escena, en las cuales la protagonista es una mujer. Estas “composiciones”, dejan salir el espíritu creativo de Clapés, donde la respectiva *dolce far niente*, o, según como se mire, *femme fatale*, se engalana regiamente, para reclinarsse, voluptuosa, ora en una hamaca, ora en una diván; bajo un rico apabellonamiento o una sombrilla de seda oriental.

#### Fotografía publicitaria

Otra de las estrategias comerciales que utilizó Clapés para la promoción de su revista, fue su propuesta de publicidad gratuita para los empresarios que contaban con establecimientos comerciales. Esta publicidad consistía en fotografías realizadas a las fachadas de los comercios publicitados, y, en contados casos, también de sus interiores; aparecidas a partir del décimo número del quincenario, en la “Sección Industrial y Mercantil”.

Número a número, en la contraportada de la revista, se repetía un discurso anónimo, escrito por el redactor de “Hispania”, (Clapés), quien argumentaba la estrategia publicitaria a través de un discurso retórico y ampuloso:

*“en las páginas de Hispania encontrarán eco todas las manifestaciones del progreso que la humana actividad realiza en las diversas regiones españolas, no sólo en el terreno artístico y literario, sino en todos los demás, científico, industrial, económico, etc”.*<sup>48</sup>

Así entonces, a partir del décimo número, “Hispania” publicó fotografías de los establecimientos con los que llegaba a un acuerdo, previa petición de la empresa que se tratase:

*“Todas las industrias que tengan carácter artístico u ornamental y que se distingan de sus similares por el grado de perfección que hayan conseguido darles los que a ellas dedican sus esfuerzos, serán examinadas por nosotros con el cariño y la detención que merece todo lo que contribuye a aumentar el prestigio y la prosperidad de la patria”.*<sup>49</sup>



*Hotel de Inglaterra Plaza de Cataluña. Hispania Núm. 14*

Un extenso pie de foto menciona los datos generales y características promocionales del “Hotel de Inglaterra”, presentado en la sección que comentamos:

*“En un chanflán (sic) de la Plaza de Cataluña se levanta este vasto edificio de cuya importancia podrá juzgar el público por la fotografía adjunta. Habitaciones cómodas, comida excelente, salas de espera admirablemente decoradas, ascensores, cuartos de baños, servicio esmerado, han conquistado al Hôtel de Inglaterra el distinguido puesto que ocupa entre los hoteles de primera clase de esta ciudad”.*<sup>50</sup>

Al igual que la promoción de “Hispania” consistente en publicar retratos de niños, la campaña de presentación de comercios, fue un éxito. Desde el número 13 de la revista, se presentaron una decena de fotografías en las cuatro páginas que se dedicaron a esta sección:

*“Nutrida viene hoy esta sección de Hispania que ha despertado grande interés entre los industriales y comerciantes de esta ciudad, a juzgar por las invitaciones que constantemente recibimos de muchos de ellos para que visitemos sus establecimientos”.*<sup>51</sup>



Diversas fotografías de comercios de Barcelona, aparecidas en la “Sección Industrial y Mercantil” de “Hispania”, entre los números 10 y 16 de dicha revista.

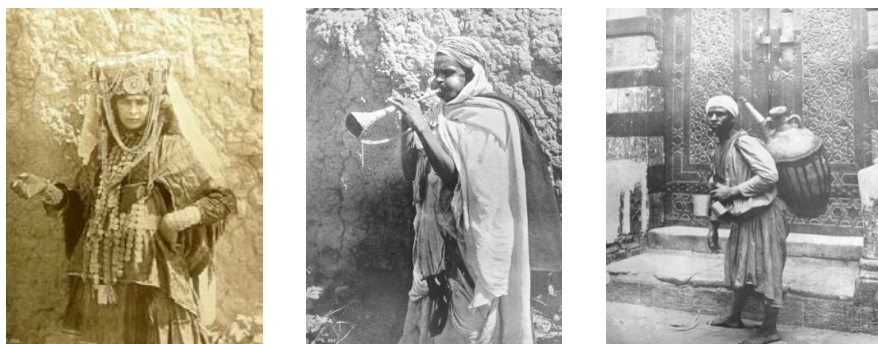


Las fotografías de negocios se intercalaban con unas cuantas imágenes de otras varias distintas temáticas, además de textos que nada tenían que ver con las fotografías presentadas. La abundancia de pequeñas imágenes de locales comerciales en los últimos números de “Hispania”, acusa la disminución de contenidos creativos y propositivos, así como el naufragio de la aventura editorial de Clapés, cuya agonía se acentúa en cada uno de los números finales, a través de estas señales evidentes de fracaso comercial.

Independientemente de los fines con los que aparecieron las fotografías de establecimientos comerciales en “Hispania”, las fotografías que tomaron parte en la “Sección Industrial y Mercantil” de la revista, dan cuenta de unas arquitecturas, unas decoraciones comerciales y unos ambientes exteriores e interiores, que sólo existen materialmente a través de estas imágenes.

## 7 *Fotografías publicadas en “Hispania”, no adjudicadas a sus fotógrafos*

Retratos de tipos exóticos



Izquierda: “mujer argelina”, Hispania Núm. 1. Centro: “músico árabe”, Hispania Núm. 2. Derecha: “tipo árabe”, Hispania Núm. 8

La pasión inmensa que despertara el exotismo y el orientalismo durante el siglo XIX, se reflejó de forma contundente en el arte y la literatura occidental, sin la excepción de España. En ese contexto tuvo un gran auge la representación de todo tipo de escenas ambientadas en los países árabes del norte de África y Oriente Medio. Fortuny y Tapiró, próximos a Clapés, en Reus, durante su más temprana formación artística, son exponentes de primera línea, de la pintura romántica orientalizante.

El orientalismo también imprimió su huella en “Hispania”. Algunas fotografías publicadas por Clapés en la revista, manifiestan que el orientalismo era una tendencia aún vigente en los primeros años del siglo XX. Pero dichas fotografías, son sólo parte del interés que el exotismo despertara en Clapés y que se hace evidente en la publicación, puesto que en “Hispania” también figuraron reproducciones de obras de Gérôme, o extractos de obras de Kipling; destacados exponentes del orientalismo, en pintura y literatura, respectivamente.

El concepto de "oriente" atribuido a un gran conjunto de obras artísticas y literarias del siglo XIX, operaba como un espejo de la propia cultura occidental, o como una forma de expresar sus aspectos ocultos o ilícitos, en clave decadentista. Es en este período en el que el mito del oriente exótico, decadente y corrupto, está más plenamente articulado.<sup>52</sup>

Fotografía homoerótica de finales del siglo XIX



Composición, por C. (fotografía de Wilhelm Plüschow) Hispania Núm. 5



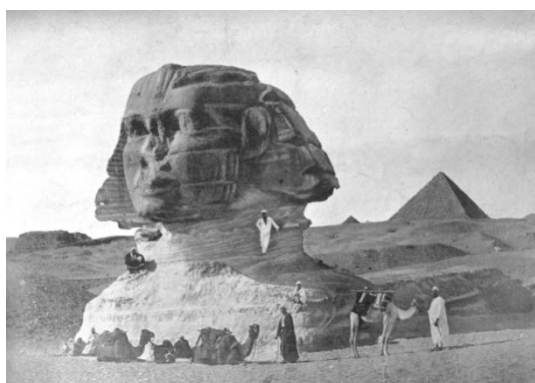
Izq. Fot. De Wilhelm von Gloeden, Pompeya, c. 1894. Hispania Núm. 7. Der. Fot. Wilhelm Plüschow. Vincenzo Galdi de perfil, Posillipo (Nápoles), primeros años de la década de 1890. Hispania Núm. 8

Es muy posible que la revista de Clapés hubiera sido la primera en España que publicara las fotografías homoeróticas obtenidas por von Gloeden y Plüschow hacia los primeros años de la década de los noventa del siglo XIX, en Nápoles y Mesina. Clapés no señaló los nombres originales de los autores de las fotografías, actualmente bastante divulgadas; en cambio, las denominó “composiciones” y las adjudicó a la propia revista, a los fotógrafos “A.” y “C.”

La publicación de estas fotografías, con su correspondiente carga erótica homosexual, representa un hecho absolutamente excepcional, debido al carácter conservador de nuestro personaje y del público de la revista que estudiamos. De cualquier manera, debe resaltarse el hecho de que, del repertorio de los mencionados fotógrafos alemanes que trabajaron en el sur de la península itálica y en Sicilia, Clapés eligió tres de las instantáneas más recatadas.

La justificación que contribuye a entender la divulgación de este tipo de fotografías en un medio como “Hispania”, la explica Carmen Cabrejas, quien sostiene que la fotografía de tipos exóticos se utilizó en cierta fotografía comercial de gran éxito en occidente: -muy frecuentemente encubierto- la fotografía erótica. Cabrejas apunta que la caracterización de personas occidentales en tipos exóticos o mitológicos contribuía a eximir esos retratos de una parte de su “intrínseca indecencia”, asimilándolos a ciertos parámetros artísticos o etnográficos y consiguiendo alejar al espectador de la identidad cultural real de la persona retratada. Una maniobra presente en las fotografías masculinas de Von Gloeden y Plüschow.<sup>53</sup>

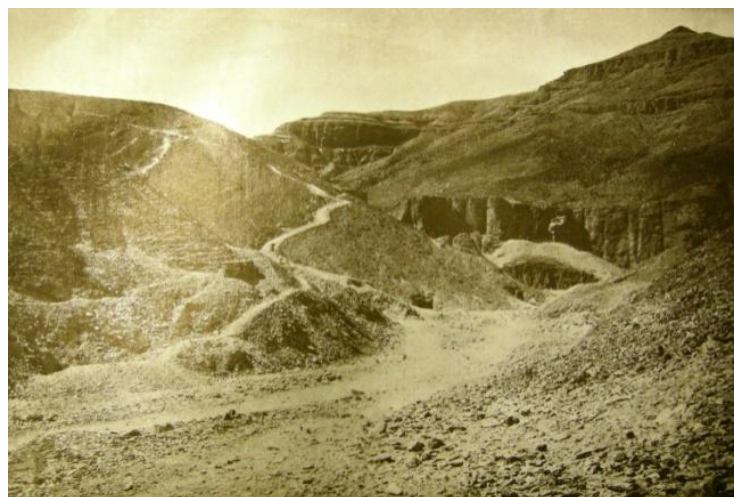
## Egipto



Esfinge y pirámides de Gizeh. Hispania Núm. 3



Nilo. Egipto. Hispania Núm. 4



Thebas (Egipto) Valle de los Sepulcros. Hispania Núm. 8

Egipto devino en fascinación para Europa, a partir de la frustrada campaña que emprendió Napoleón a finales del siglo XVIII. A esa seducción contribuyeron el misterio de su escritura a un tiempo oculta y sagrada, su compleja mitología, la belleza espectacular de su arte, y, de manera especial, su conexión profunda y misteriosa con el mundo de los muertos; su concepto de la ultratumba vívida y omnipresente, pero también arcana.<sup>54</sup>

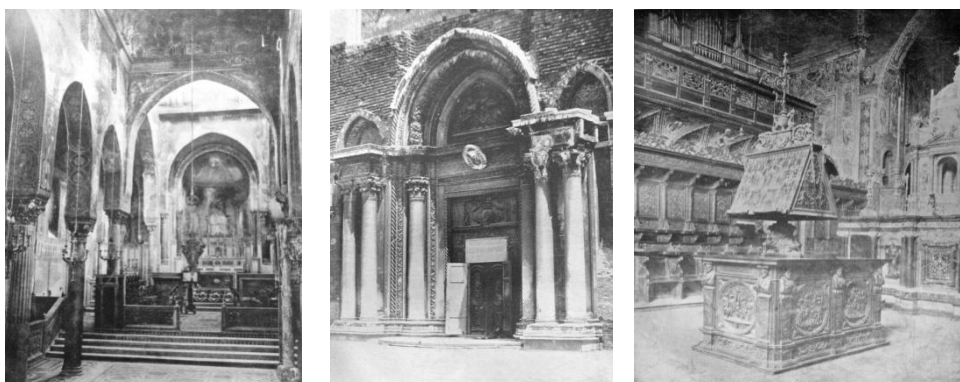
La pasión por el antiguo Egipto se manifestará en prácticamente todos los campos de la vida europea. Entre ellos son dignos de mención, el de la música y las artes escénicas. A modo de ejemplo, deben nombrarse aquí, las óperas “Aída” de Verdi, estrenada en El Cairo en 1871 y “Thaïs” de Massenet (1894).<sup>55</sup>

La revista “Hispania” presentó una serie de fotografías de las pirámides y la esfinge de Gizeh, el Nilo, el Valle de los Reyes, etc. Para ilustrar varios de sus números. Uno de ellos, el tercero, fechado el 15 de febrero de 1903, presentaba como ilustraciones, una selección variopinta: fotografía de la esfinge y las pirámides de Gizeh, fotografías de detalles de obras de Gaudí, la capilla palatina de Palermo, reproducciones de Rembrandt, Andrea del Sarto, Rafael, Rubens, etc.

El pasado y el presente más destacados, se contraen y se uniformizan en un mismo número de “Hispania”, cual moderno palimpsesto. Fragmentarismo decadente.



## Iglesias italianas



Izq. Palermo: Capilla palatina. Hispania Núm. 3. Centro. Venecia: fachada de la Iglesia de San Juan y San Pablo. Hispania Núm. 4. Der. Perugia: Coro de San Pedro. Hispania Núm. 5



Catedral de Salerno: púlpito. Hispania Núm. 5

“Hispania” presentó durante sus primeros números, a modo de ilustración de la revista, un conjunto de fotografías de fachadas e interiores de monumentos religiosos italianos. La publicación de estas imágenes, respondía a la intención de Clapés de presentar en su quincenario las obras plásticas más sobresalientes, al mismo tiempo que evitar elevar los costes de la edición de la revista, en el caso de publicar trabajos exclusivos. Como ya hemos señalado en otra parte de esta misma sección, el nutrido y ecléctico conjunto de grabados que se publicaron en “Hispania”, respondía a un hondo sentido del decadentismo de Clapés, asociado tanto al fragmentarismo como al exotismo arqueológico.

*«Hay dos tipos de exotismo, el primero da el gusto por el desplazamiento en el espacio, la atracción por América, por las mujeres amarillas o verdes. Pero hay un placer más refinado, una corrupción más suprema, es el exotismo a través del tiempo».*<sup>56</sup>

## Fotografías de arquitectura modernista

## Grand Hôtel (Palma de Mallorca). Lluís Domènech i Montaner



Izq. Palma de Mallorca: Fachada del “Grand Hôtel”. Hispania Núm. 8. Centro. Palma de Mallorca: “Grand Hôtel”, detalle interior. Hispania Núm. 8. Der. Fotografía utilizada por Clapés para reproducir en “Hispania” (Arxiu Clapés).



Palma de Mallorca: “Grand Hôtel”. Comedor. Hispania Núm. 8

En un breve artículo, Galatzó desarrolló en “Hispania”, un elogio de Mallorca, isla a la que visualizó en el futuro como a Niza, “uno de los centros del gran mundo que, huyendo de las brumas septentrionales, viaja por el mediodía bajo la brillantez de un cielo inmaculado”.<sup>57</sup> El mismo cronista, destacó que los artistas se habían avanzado en la elección de Mallorca como destino privilegiado: “Los artistas, adelantándose como siempre a la multitud, hace ya mucho tiempo que la recorren en busca de inspiración”. El autor citado, arranca su artículo hablando del “Grand Hôtel” de Palma de Mallorca, del “notable arquitecto catalán”, Lluís Domènech i Montaner. Señalando que uno de los propósitos de la revista, consiste en “dar a conocer las muestras del progreso que la iniciativa individual realiza en las diversas regiones españolas”. Aludiendo así, a la base ideológica de “Hispania”, el Regeneracionismo.

Para Galatzó, el hotel representa la satisfacción de un reclamo que “reúne cuantas comodidades pueda apetecer al viajero más exigente, y ha venido a llenar en la hermosa isla de Mallorca una verdadera necesidad, dado el gran número de distinguidos y acaudalados turistas que anualmente la visitan”. Galatzó menciona también al director del hotel, el “inteligente señor Albareda”.

Como complemento gráfico del mismo número de “Hispania”, se presentaron varias fotografías del “Gran Hotel”.

## Gaudí

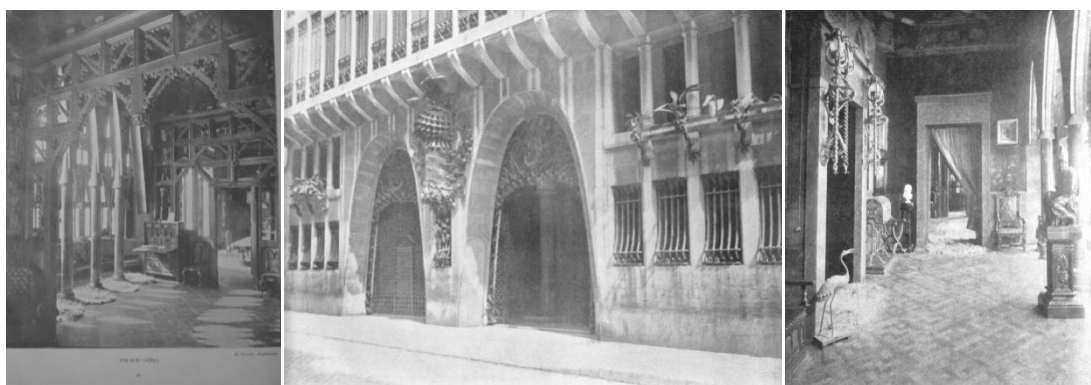
Tres números de “Hispania” estuvieron, entre otras ilustraciones, complementados con fotografías de la obra arquitectónica de Antoni Gaudí: El palau Güell, el park Güell y la Sagrada Familia fueron suficientemente representados en las páginas de la revista de Clapés. El interés de nuestro artista, en publicar esas imágenes, no sólo respondía a la importancia mayúscula que la obra y el personaje de Gaudí significaban ya hacia 1903, sino que también estaba influida por la cercana relación de amistad que los unía. Este párrafo sobre Gaudí en la revista de Clapés, no estaría cubierto si no mencionáramos el extenso artículo escrito por Félix Escalas en el primer número de “Hispania” que versó sobre el mítico arquitecto:

*“(En el palau Güell) todo es grandioso y monumental: desde la amplia escalera, hasta los vastos y altos salones en que los magníficos cuadros de Clapés están como en su propio lugar. La solidez y magnificencia de aquella construcción despiertan la idea de la estabilidad de las antiguas casas solariegas, en las cuales cada objeto tiene un puesto secular y definitivo.”*<sup>58</sup>

En la decoración del palau Güell, Clapés desarrolló un papel destacado. Por lo cual, desarrollar una labor propagandística a favor de la obra y el talento de Gaudí, incidía indirectamente en difundir su propia obra y talento como pintor y decorador. Clapés lo hizo a través de “Hispania”, en un momento en que su labor artística había devenido en una empresa lucrativa, ajena al ideal de “l’art pour l’art”, que influyó sus primeros trabajos, por la misma razón, mucho más propositivos.

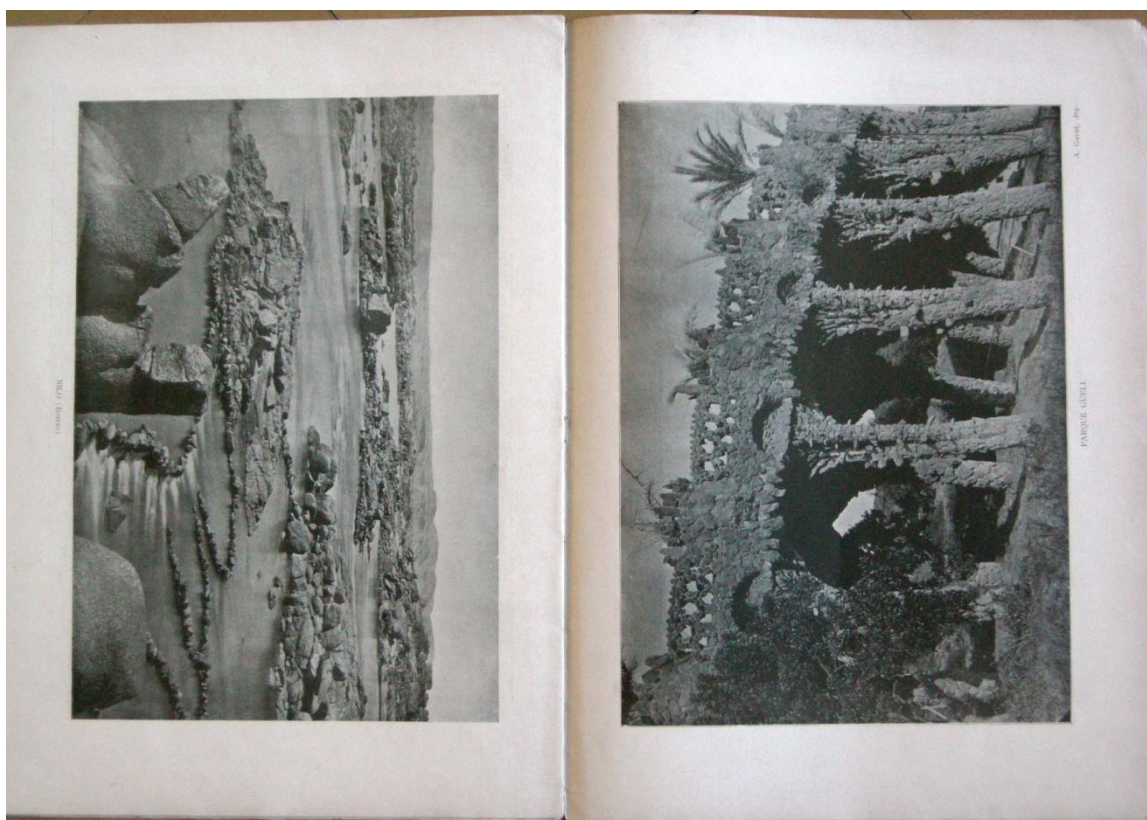
No obstante, la presencia esencial de Gaudí en “Hispania”, significó una auténtica contribución a la difusión y prestigio de la obra del arquitecto. Por lo menos, así lo afirma en sus memorias, Joan Matamala:

*“Su nombre mientras tanto crecía y su fama se extendía, gracias a la revista “Hispania”, dirigida por Alejo Clapés, amigo y colaborador de Gaudí, e impresa por el editor Hermenegildo Miralles.”*<sup>59</sup>



*Palau Güell*

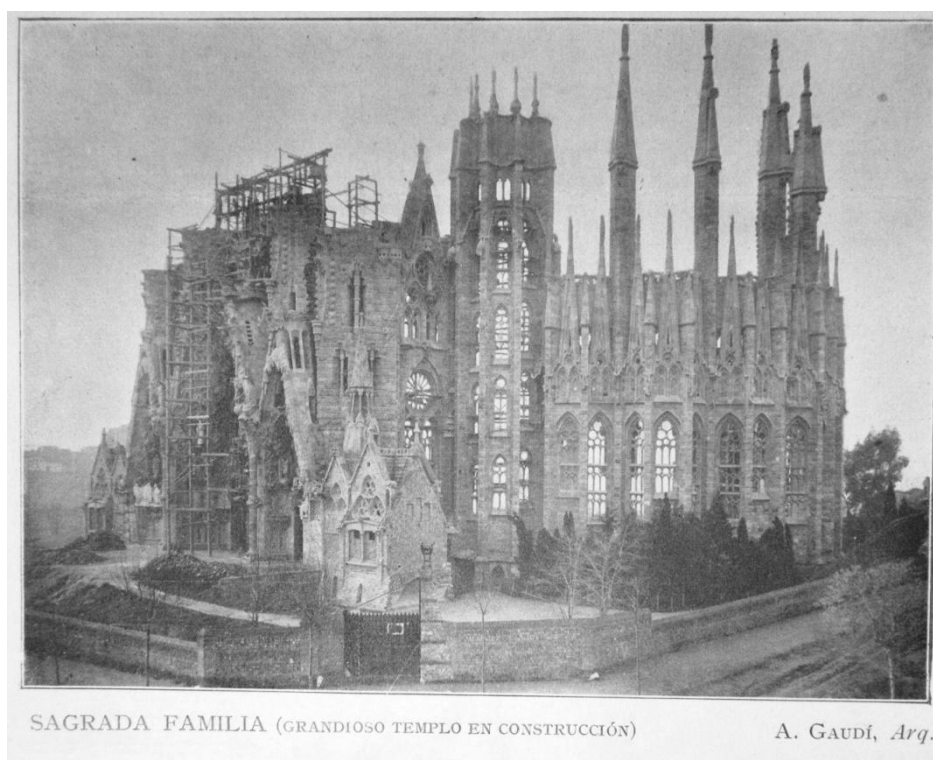
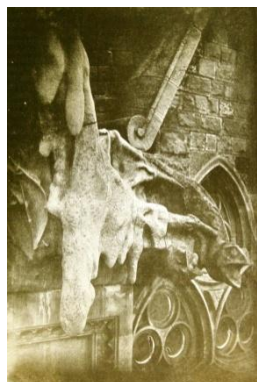




Páginas 90 y 91 de la segunda época de la revista "Hispania", (número 4, 28 de febrero de 1903).  
 Izq.: Autor anónimo: "Nilo (Egipto)". Der.: Aleix Clapés (atribuible): "Parque Güell. A. Gaudí, Arq.".



*Park Güell*



**Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.**  
**Todas las fotografías de la obra de Gaudí, publicadas en los números 1, 3 y 4 de Hispania**

## Escultura



**Izq.: “La Cena”. Zuzillo. Hispania Núm. 6. Der. : “Estatua”. Colton. Hispania Núm. 14**

Las intenciones de Clapés, director artístico de “Hispania”, de crear un quincenario que compendiará todas las manifestaciones artísticas de todos los tiempos, no podía dejar desierta la escultura. Por ello, la revista presentó fotografías de esculturas de Miguel Ángel, de Colton y, en el número especial de semana santa, algunos pasos procesionales de la autoría de Susillo.



## 8 *Reproducciones de pintura y dibujo*

Un verdadero eclecticismo representa el conjunto de reproducciones de dibujo y pintura presentado por Clapés. Una opción al mismo tiempo económica y efectista, puesto que se trata de grabados pertenecientes al ‘dominio público’ de grandes maestros: Durero, Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Miguel Ángel, Rafael, etc. Sin embargo, nuestro personaje también utilizó ilustraciones de artistas contemporáneos a “Hispania”: Raurich, Benlliure, Solon, Brangwyn, etc. Una selección que, por su heterodoxia se diluye en el vacío conceptual, alejando a la revista de cualquier corriente plástica particular moderna e incluso pretérita. La ausencia de un hilo conductor coherente de los grabados, representa, por una parte, un gesto egoísta de Clapés, una selección creada en función de su particular gusto. Lo que confiere al conjunto, calidad de herramienta básica, para comprender su propio trabajo como pintor a través de sus más grandes influencias.

Empero, la variada selección de autores, también respondía a la intención del propietario de la revista, de conformar un reclamo publicitario, ya que muchas de estas ilustraciones se presentaban a doble página, con el fin de que el consumidor consiguiera una colección. Al menos así lo promovía la página de publicidad, que “Hispania” se reservó en algunos números. Efectivamente, algunas de las contraportadas de “Hispania” llevaban impreso un recuento de los colaboradores y textos que aparecerían y habían sido publicados en la revista durante el año de 1903. Al final de esa autopromoción encontramos una “Advertencia importante”, que se transcribe textualmente:

*“con cada número reparte ‘Hispania’ un magnífico grabado a doble página representando alguna de las más famosas obras del arte clásico. Dicho grabado puede ser separado de esta revista sin detrimento del texto y colocado en marcos, formando al finalizar el año una preciosa colección de 24 cuadros”.*<sup>60</sup>

Junto con la compilación de imágenes que hemos extraído de “Hispania”, para dar idea del contenido gráfico de la revista, hemos incluido también los originales que Clapés utilizó, para su reproducción, que aún se conservan en su archivo privado (Arxiu Clapés).

Durero (1471-1528)



Izq. “San Pablo y san Marcos”. Der. “San Juan y san Pedro”. Hispania Núm. 2

Tiziano (1477-1576)



**Sagrada Familia. Hispania Núm. 4**

Rafael (1483-1520)



**Izquierda: “La Virgen”, Hispania Núm. 6; Derecha: “La Virgen” Hispania Núm. 2.**

Andrea del Sarto (1488-1530)



**Izq: “Dibujo”. Hispania Núm. 3. Centro: “La Magdalena”. Hispania Núm. 3.  
Der. “San Juan Bautista”. Hispania Núm. 5**

El Greco (1541-1614)



**“San Francisco”, Hispania Núm. 11**

Rubens (1577-1640)



**Izq. Lámina reproducida en “Hispania” (Arxiu Clapés. Fot. 2011). Der. “Castor y Pollux”; Hispania Núm. 2**



**“La Virgen de mayo”; Izq. Hispania Núm. 8; Der. Lámina reproducida en “Hispania”. (Arxiu Clapés, Fot. 2011).**



**Izq. “Batalla de las amazonas”. Hispania Núm. 14. Der. Lámina reproducida en la revista Hispania. (Arxiu Clapés, Fot. 2011)**

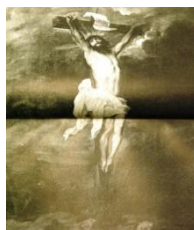


**Izq. “Rubens y su esposa”. Hispania Núm. 3 Der. “Retrato”. Hispania Núm. 4.**



**Izq: “La resurrección de Lázaro”, Hispania Núm. 15. Centro: Sin título. Hispania Núm. 14. Der: Sin título. Hispania Núm. 3**

Van Dyck (1599-1641)



**“Crucifijo”. Hispania Núm. 6**

Watteau (1648-1721)



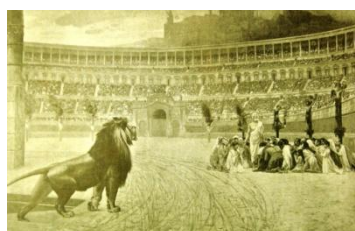
Watts (1817-1904)

**“Idilio campestre”. Hispania Núm. 16**



**“Orfeo y Eurídice”. Izq. Hispania Núm. 1 Der. Lámina reproducida en “Hispania” (Arxiu Clapés. Fot. 2011)**

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)



**“Los cristianos en el circo romano”. Hispania Núm. 6**

Artz (1837-1890)



José Benlliure (1858-1937)

**“En las dunas”. Hispania Núm. 14**



**“El último mártir”. Hispania Núm. 6**

Frank Brangwyn (1867-1956)



**Izq:”Maternidad”. Hispania Núm. 5.Der: “Vista de Venecia”.Hispania Núm. 5**

Raurich (1871-1945)





**“Paisaje”. Hispania Núm.7**

Léon V. Solon (1872-1957)



**Izq. “Las hijas de Píndaro”. Hispania Núm. 8. Der. “El espíritu de la tormenta”. Hispania Núm. 8**

---

<sup>1</sup> TRENC BALLESTER, E., *Les arts grafiques de l'época modernista a Barcelona*, Gremi d'indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, p. 124.

<sup>2</sup> CASTELLANOS, J., *La comercialització de l'art en el Modernisme. El cas de la revista 'Hispania'*. "Artilugi", num. 14, Barcelona, 1982, p. 4

<sup>3</sup> Justamente, entre 1901 y 1902, Gaudí diseñó y construyó la puerta de entrada y muro de cierre de la finca de Miralles, que aún se conserva en el barrio de Les Corts de Sarrià al norte de Barcelona.

<sup>4</sup> TRENC BALLESTER, E., *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, p. 124.

<sup>5</sup> CASTELLANOS, J., *La comercialització de l'art en el Modernisme. El cas de la revista 'Hispania'*. "Artilugi", num. 14, Barcelona, 1982, p. 5.

En este ensayo, Castellanos explica a través de una carta de Hermenegild Miralles a Raimon Casellas, (París, 4 de noviembre de 1900), director artístico de Hispania, la necesidad de reducir los gastos por concepto de adquisición de ilustraciones.

<sup>6</sup> Clapés organizó y tomó parte en exposiciones donde presentaba tanto obra pictórica, como imitaciones de tapices que él mismo ejecutaba e incluso mobiliario que diseñaba. La primera de ellas fue inaugurada en septiembre de 1902 y se verificó en el Saló Parés.

OPISSO, A., *Arte decorativo*, "La Vanguardia", Barcelona, 27-9-1902.

Clapés inauguraría una nueva exposición el 6 de noviembre de 1903, en el local ubicado en la Rambla Catalunya número 29 de Barcelona, que había fungido como sede de su fallida aventura editorial. El llamado "Salón de Hispania" tenía como objetivo la venta de las piezas expuestas. En la muestra destacaba un conjunto de mobiliario que había sido encargado por una familia barcelonesa, realizado en los talleres Casas y Bardés, bajo la dirección del arquitecto Antoni Gaudí.

*Notas locales*, "La Vanguardia", Barcelona, 7-11-1903, p. 2

En los primeros días de febrero de 1904, en el diario barcelonés "La Vanguardia", apareció un artículo breve titulado "Notas de Arte", firmado por Alfred Opiiso, que participaba a los lectores del diario, la reciente apertura de un establecimiento para venta de perfumería y objetos de arte, en la calle Ferran de Barcelona. De la exposición, el autor destaca un cuadro de grandes dimensiones titulado "El diagnóstico del doctor Robert", pintado por Aleix Clapés. La nota comenta también, que adjunto al local, desde la calle, era posible admirar un salón decorado con imitaciones de tapices realizadas por el mismo Clapés.

En el mismo período, -principios de febrero de 1904-, se desarrollaba otra exposición de mobiliario y decoración. Esta otra, en el local de la Plaza Cataluña propiedad del ebanista Josep Ribas. Consistía en el montaje de tres comedores y dos dormitorios de "estilo moderno", que estaba complementado con cuadros de los pintores Clapés, Llimona, Graner, Casas, Galwey, así como de Zorn y otros artistas extranjeros.

OPISSO, A., *Notas de Arte – Exposición Ribas*, "La Vanguardia", Barcelona, 9-2-1904.

En febrero de 1905, posiblemente llevado por el éxito del año anterior, el mueblista Josep Ribas abrió una nueva exposición de mobiliario y decoración que fue complementada con la colaboración de Clapés, quien participó en esta nueva oportunidad de forma más contundente, presentando óleos e imitaciones de tapices. De acuerdo a una crónica publicada en "Il·lustració Catalana", la exposición superaba sobradamente la cantidad de conjuntos de mobiliario presentados el año anterior.

B. *Belles Arts*, "Il·lustració Catalana", Barcelona, 12-2-1905, p. 110.

<sup>7</sup> *Salón de Hispania* (anuncio publicitario), "Hispania" 2ª época, núm. 15, Barcelona, 15-8-1903, contraportada.

<sup>8</sup> En una ojeada por la red, es posible encontrar retratos fotográficos realizados por Banús, que se subastan por diferentes empresas especializadas en coleccionismo.

<sup>9</sup> En el Arxiu Clapés, se conservan fotografías y clichés de vidrio, atribuibles al propio Aleix Clapés. Ninguno de esos materiales está datado; sin embargo, existe el negativo en cristal con la escena que sirvió de pauta a Clapés, para representar a "Hércules a la búsqueda de las Hespérides" en el palau Güell, en un mural finalizado en 1892, lo que significa que la incursión del personaje en el ámbito de la fotografía puede datarse sin margen de error a partir de, por lo menos, 1891.

<sup>10</sup> NARANJO I TEIXIDÓ, M., *La fotografía modernista*, dentro de FONTBONA, F. (ed.), *El Modernisme*, Volum III, Barcelona, Edicions L'isard, 2002, p. 321.

"*algunos fotógrafos harían sociedad con maestros de pintura, como fue el caso del estudio de Moliné y Albareda, y de otros jóvenes que creían en las nuevas tecnologías, iniciaron ambiciosos proyectos*".

<sup>11</sup> TRENC, Eliseu, ¿'Hispania', una revista modernista? "Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel", PILAR, Université de Reims-Champagne-Ardenne. 2005

[http://www.researchgate.net/publication/28240066\\_Hispania\\_una\\_revista\\_modernista](http://www.researchgate.net/publication/28240066_Hispania_una_revista_modernista), p. 277.

<sup>12</sup> op. cit., p. 281.

<sup>13</sup> P., *Nuestra portada*, "Hispania" 2ª época, núm. 1, Barcelona, 15-1-1903, pp. 2-5.

<sup>14</sup> op. cit., p. 2.

<sup>15</sup> CLAPÉS, A., *Munió de testes masculines amb la boca oberta*, dentro de: *Inventari d'obres amb imatge i ubicació*, consulta Carlos Alejandro Lupercio Cruz, MNAC, Barcelona, febrero 2008.

Óleo sobre cartón de 194 x 75 cm. El catálogo de la institución no especifica ni el sistema ni la fecha de adquisición. En cambio, incluye una nota que especifica "pendiente de localizar".

<sup>16</sup> MASRIERA, A., *Misericordia*, "Hispania" 2ª época, núm.1, Barcelona, 1 de enero de 1903, p. 16.

<sup>17</sup> FOLCH, LL., *Alejo Clapés*, "Diario de Barcelona", Barcelona, 6-1-1921.

<sup>18</sup> COLL, I., *El Ressò de l'Impressionisme en el Cau Ferrat*, Consorci del Patrimoni de Sitges (Barcelona), 1999, p. 41.

“Refleja el temperamento artístico del autor unido a una fuerte imaginación poética. En él se demuestra cómo eran de profundos e intensos los sentimientos en este pintor. Sus sentimientos lo llevaban a ejecutar sus pinturas con una técnica marcada por la genialidad, embarcándose en temas y atrevimientos técnicos.”

<sup>19</sup> FOLCH, LL., *Alejo Clapés*, “Diario de Barcelona”, Barcelona, 6-1-1921. Folch, L.; “Alejo Clapés”, “Diario de Barcelona”; 6 de enero de 1921.

<sup>20</sup> op. cit.

<sup>21</sup> [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0067565&BATE=Josep%2520Triad%25C3%25B3%2520i%2520Mayol](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0067565&BATE=Josep%2520Triad%25C3%25B3%2520i%2520Mayol)

<sup>22</sup> TRENC BALLESTER, E., *Les arts grafiques de l'època modernista a Barcelona*, Gremi d'indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, p. 124.

<sup>23</sup> op. cit., p. 222.

<sup>24</sup> [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0067565&BATE=Josep%2520Triad%25C3%25B3%2520i%2520Mayol](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0067565&BATE=Josep%2520Triad%25C3%25B3%2520i%2520Mayol)

<sup>25</sup> LITVAK, L., “*España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*”, Barcelona, Arthropos, 1990, p. 94.

<sup>26</sup> op. cit. pp. 81-82

<sup>27</sup> TRENC BALLESTER, E., *Les arts grafiques de l'època modernista a Barcelona*, Gremi d'indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, p. 26-27.

<sup>28</sup> FLAM, *Exposición y concurso de muñecas*, “Hispania”, 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15 de junio de 1903, p. 236.

“las fotografías que publicamos en este mismo número fueron obtenidas expresamente para nuestra revista por el redactor fotógrafo de ‘Hispania’, señor Banús”.

<sup>29</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Adri%C3%A0\\_Gual](http://es.wikipedia.org/wiki/Adri%C3%A0_Gual)

<sup>30</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Francesc\\_Pujols](http://es.wikipedia.org/wiki/Francesc_Pujols)

<sup>31</sup> NARANJO I TEIXIDÓ, M., *La fotografía modernista*, dentro de FONTBONA, F. (ed.), *El Modernisme*, Volum III, Barcelona, Edicions L'isard, 2002, p. 317.

<sup>32</sup> op. cit.

“Uno de los elementos que más resonancia tuvo fue el aerógrafo o pulverizador de aire comprimido, una especie de lápiz que retocaba las fotografías, podía agregar fondos y matizar los tonos de las composiciones”.

<sup>33</sup> *Retrato de niña*, “Hispania”, 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, p. 212.

<sup>34</sup> op. cit.

<sup>35</sup> TRENC, Eliseu, ¿‘Hispania’, una revista modernista? “Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel”, PILAR, Université de Reims-Champagne-Ardenne. 2005

[http://www.researchgate.net/publication/28240066\\_Hispania\\_una\\_revista\\_modernista](http://www.researchgate.net/publication/28240066_Hispania_una_revista_modernista), p. 281.

<sup>36</sup> REDACCIÓN, Antonio M.<sup>a</sup> Gallissà, *Arquitecto*, “Hispania”, 2ª época, núm. 12, Barcelona, 30-6-1903, p. 243.

<sup>37</sup> [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0028861&BATE=Antoni%2520Maria%2520Galliss%C3%A0%2520i%2520Soqu%25C3%25A9](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0028861&BATE=Antoni%2520Maria%2520Galliss%C3%A0%2520i%2520Soqu%25C3%25A9)

<sup>38</sup> *El Hôtel “Terminus”*, “Hispania” 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, p. 219.

<sup>39</sup> *La Fiesta de los Juegos Florales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 4-5-1903, p. 1.

<sup>40</sup> FLAM, *Exposición y concurso de muñecas*, “Hispania”, 2ª época, núm. 11, Barcelona, 15 de junio de 1903, p. 235.

<sup>41</sup> op. cit.

<sup>42</sup> GALATZÓ, *Una fiesta regionalista*, “Hispania” 2ª época, núm. 11, Barcelona, 1-6-1903, p. 232.

<sup>43</sup> *La fiesta del árbol*, “Hispania”, 2ª época, núm. 10, Barcelona, 30-5-1903, p. 213.

<sup>44</sup> CHAMENÍ, J., *Inauguración del alumbrado público en Gandesa y Mora de Ebro*, “Hispania” 2ª época, núm. 16, Barcelona, 30-8-1903, p. 325.

<sup>45</sup> *La Jura de la Bandera en Barcelona (pie de foto)*, “Hispania” 2ª época, núm. 7, Barcelona, 15-4-1903, p. 158.

<sup>46</sup> SALA, T.M., *Barcelona 1900*, Barcelona, Lunwerg Editores, S. A., 2007, p. 10.

<sup>47</sup> PUIGGARÍ, J., *Álbum heliográfico del Gabinete de curiosidades artísticas de D. José Ferrer y Soler*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. Imprenta de Luis Tasso, 1884, p. 26.

<sup>48</sup> Redacción. “Sección Industrial y Mercantil”; “Hispania” Núm. 10. Barcelona, 30 de mayo de 1903. P. 220

<sup>49</sup> Op. Cit.

<sup>50</sup> *Industrias Catalanas* (nota publicitaria), “Hispania”, 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30-7-1903, p. 298.

---

<sup>51</sup> *Sección Industrial y Mercantil*, “Hispania” 2ª época, núm. 14, Barcelona, 30 de julio de 1903, p. 296

<sup>52</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Orientalismo>

<sup>53</sup> CABREJAS ALMENA, M.C., *Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica*, “IV Congreso de Historia de la Fotografía. Photomuseum”. Zarautz, 2009.

[http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficci%C3%B3n\\_y\\_fotograf%C3%ADa\\_en\\_el\\_siglo\\_XIX.pdf](http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficci%C3%B3n_y_fotograf%C3%ADa_en_el_siglo_XIX.pdf), pp. 12-13.

<sup>54</sup> CORREA RAMÓN, A. *Una novela lírica de la tierra de los faraones: ‘La Serpiente de Egipto’ de Isaac Muñoz*. Universidad de Granada, 2009.

[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14111/1/ALE\\_22\\_11.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14111/1/ALE_22_11.pdf), p. 191.

<sup>55</sup> op. cit.

<sup>56</sup> GAUTIER, T., cit. por: LITVAK, L., *Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895*, “Anales de Literatura Española”, núm 4, 1985.

[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7555/1/ALE\\_04\\_08.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7555/1/ALE_04_08.pdf)

<sup>57</sup> GALATZÓ, *El ‘Grand Hôtel’ de Palma de Mallorca*, “Hispania”, 2ª época, núm. 8, Barcelona, 30-4-1903, p. 179.

<sup>58</sup> ESCALAS, F., *Gaudí*, “Hispania” 2ª época, núm. Barcelona, 1, 15-1-1903, p. 10.

<sup>59</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001, p. 114.

<sup>60</sup> *Advertencia importante* (nota publicitaria), “Hispania”, 2ª época, núm. 7 (y otros), Barcelona, 15-4-1903, contraportada.

## Capítulo 6

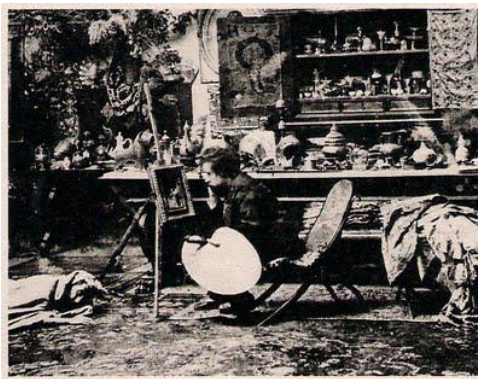
### Clapés decorador

#### 1 Clapés en el ámbito de la decoración y el mobiliario modernistas

Fascinación por la “casa museo”

Hacia la segunda mitad del siglo XIX surgió una pasión por el coleccionismo en toda Europa. Las fastuosas colecciones que llegaron a reunirse suscitaron diversos modelos de interiores para albergarlas. Algunos de ellos auténticos museos de lo insólito, de lo exótico o de lo decadente: “Gabinetes de curiosidades”, “casas de artistas”, “estudios talleres”. Aún sin que sus coleccionistas lo desearan, promovían en sus espectadores y usuarios, la melancolía que surge de la contemplación de las cosas del pasado. Las escenografías únicas, conseguidas con esas piezas tan peculiares, fortalecían la idea decadente de hacer surgir lo nuevo de lo antiguo.<sup>1</sup> En la ficción, la casa de Fontenay de Des Esseintes y en la realidad, la *maison* de Edmond de Goncourt, son buenos ejemplos de las decadentes ‘casas museo’ de fin de siglo.

Si los máximos exponentes del Simbolismo y del Decadentismo franceses nos conducen a Carrière, y, por consecuencia a Clapés, otros caminos de ‘la decadencia’ también nos aproximan a nuestro personaje: las casas museo habilitadas en el contexto espacio temporal próximo al palau Güell. Todos los caminos llevan a Roma, o más concretamente a la romana Via Flaminia, a la antigua vila del papa Giulio, donde Mariano Fortuny había montado un estudio taller que significó una influencia estilística del género, cardinal en Catalunya.<sup>2</sup>



Mariano Fortuny trabajando en su estudio taller en Roma

Este hecho queda confirmado con la organización abigarrada y ecléctica de los interiores que albergaban varias colecciones privadas de la época en Catalunya, destacando entre ellas el ‘Gabinete de Objetos Artísticos’ de Josep Ferrer i Soler.<sup>3</sup>

Ricard Bru, estudioso del coleccionismo de arte oriental en la Barcelona ochocentista, nos explica en qué consistía la colección de Ferrer, y, a grandes rasgos, cómo eran los interiores que la albergaban.

*“Tots els objectes els tenia al seu taller, al tercer pis del número 30 de la rambla del Centre, que tenia obert al públic i a tota aquella persona que volgués conèixer alguna*



*de les peces que posseïa. (...) aquesta galeria era molt freqüentada tant per artistes com per aficionats al món de l'art, la història i les antiguitats.*

*Després d'un vestibul ple de mobles i quadres, un corredor duia fins a la sala principal. Era un gran saló perfectament il·luminat amb llum zenital gràcies a una gran claraboia de vidre, ple de ceràmiques de tota mena, un parquet amb pells de foca i d'os, grans gerros, arques gòtiques, vestits i calçat de cort i un llarg etcètera que s'estenia a les altres estances com ara el dormitori on, envoltant un magnífic llit hi havia tota mena de teixits i tapissos perses, turcs, xinesos i japonesos".<sup>4</sup>*



*Gabinete de Objetos Artísticos de Josep Ferrer i Soler.* Arriba: fotografia publicada en el “Álbum Heliográfico de Objetos Artísticos de D. José Ferrer y Soler, Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1884. Lámina 1. Abajo: Fotografía atribuible a Alejo Clapés. Sin data.

El “Álbum Heliográfico del Gabinete de Objetos Artísticos de D. José Ferrer y Soler” (1884), presenta veintiocho fotografías que muestran la importancia cuantitativa y cualitativa de la colección.<sup>5</sup>

Aleix Clapés conocía y admiraba el gabinete de curiosidades del banquero Ferrer. Su interés queda demostrado en la fotografía no datada, que puede serle atribuida, del interior en cuestión, localizada en su archivo privado (Arxiu Clapés). De igual manera, la revista “Hispania”, en 1903, cuando era administrada y dirigida por nuestro personaje, publicó algunas fotografías con modelos, que tenían como escenario, los interiores del mismo recinto.

Esas fotografías reflejan la fascinación que Clapés sentía por los espacios heteróclitos y repletos, inspirados en los suntuosos estudios talleres de los artistas coleccionistas.



*Gabinete de Objetos Artísticos de Josep Ferrer i Soler.*

Fotografía correspondiente al “Álbum Heliográfico del Gabinete de Objetos Artísticos de D. José Ferrer y Soler” (Lámina 7, 1884).



*Gabinete de Objetos Artísticos de Josep Ferrer i Soler.*  
fotografías publicadas en la revista “Hispania” (1903)  
atribuibles a Aleix Clapés.

Un documento peculiar confirma la relación de admiración que unía a Aleix Clapés con Santiago Rusiñol. Se trata del óleo de nuestro artista “La filleta rossa” (“La hijita rubia”) datado en 1905 y dedicado al abanderado del modernisme: “*Al más portentoso artista Rusiñol su amigo: Clapés.*” La obra se expone actualmente en la casa museo de Rusiñol, llamada “Cau Ferrat” (Sitges, Garraf, Barcelona)

Rusiñol también tenía una colección importante en la que se contaban objetos de cerámica, cristal y sobretodo hierro forjado. El ‘cau ferrat’, que fue ampliado y reformado a instancias de Rusiñol por Francesc Rogent, fue inaugurado en 1894, como parte de la agenda de la ‘Tercera Festa Modernista’.<sup>6</sup>

Encargo de los señores Ibarz

En septiembre de 1902, “O”, (Alfred Opisso) crítico de arte de “La Vanguardia” hacía entusiásticos comentarios sobre una exposición de ‘arte decorativo’:



*“Magnífico aspecto ofrece estos días el Salón Pares con la exposición del mobiliario y los tapices encargados por un opulento capitalista de esta ciudad á la casa Hojos, Esteve y C.<sup>a</sup> (sic) y al pintor don Alejo Clapés”.*

En el mismo espacio, Opisso describía el conjunto:

*“El mobiliario, de estilo modernista, es á un tiempo suntuoso y original; las líneas son muy graciosas y los materiales armonizan perfectamente con sus entonaciones amarillas y violetas. Aparte de la sillería y de un caprichoso espejo llama la atención un hermoso armario de madera y cristal, recomendable por la novedad de su disposición”.*<sup>7</sup>

Esta descripción nos conduce a los muebles que se exhiben en la Casa Museu Gaudí desde su apertura en 1963, hecho que corresponde a la compra realizada a los herederos, por la Associació Amics de Gaudí, en los años cincuenta del siglo XX. En esa ocasión, los mismos herederos donaron a la Associació, el retrato del comitente de Clapés, Miquel Ibarz Bernard y el de su mujer, Teresa Marco;<sup>8</sup> ambos pintados por Clapés y oriundos de Zaidín y Esplús (Huesca), respectivamente.<sup>9</sup>

Miquel Ibarz, “*opulento capitalista de esta ciudad*”, había encargado una casa al arquitecto Salvador Soteras i Taberner, que fue construida entre 1901 y 1904, en la calle Diputació 248 de Barcelona. Muy probablemente esta haya sido la casa para la que Clapés diseñó los muebles que nos ocupan.<sup>10</sup> La casa, que aún se mantiene en pie, es conocida actualmente como “casa Miquel Ibarz” o “casa Ibarz Bernat”,<sup>11</sup> cuenta con dos ménsulas que sostienen el balcón correspondiente del piso principal, dispuestas a ambos lados del arco de acceso al vestíbulo. Estas ménsulas ostentan las figuras de Deméter y Hermes, los dioses griegos de la agricultura y el comercio, una alusión a las actividades profesionales de Ibarz.



Aleix Clapés. “Retrato de Miquel Ibarz” Óleo sobre tela. (Ca. 1899. 195 x 135 cm (240 x 187 cm con marco) Casa Museu Gaudí.



Aleix Clapés. “Retrato de la señora Ibarz”; Óleo sobre tela. 104 x 86 cm (146 x 125 cm con marco). C. 1899. Casa Museu Gaudí.

Aunque el artículo de Opisso que citamos no adjudique la autoría de los muebles de Ibarz a Aleix Clapés, a partir de la exposición de dicho conjunto en la Casa Museu Gaudí, esa atribución fue inobjetable.<sup>12</sup>

No obstante, el estilo de estos muebles, acusa una íntima relación con el incomparable *savoir-faire* de Antoni Gaudí; lo que favorece la propagación de una leyenda urbana que sitúa a Gaudí como autor o coautor de las piezas. En ocasión de la conferencia de Dalí en el Park Güell en septiembre de 1956, Gala Dalí permaneció sentada en una de las butacas Ibarz. Las crónicas alrededor de la conferencia de Dalí mencionan el original sillón, comentando su cariz gaudinista:

*“dice don José María Garrut, miembro de la comisión organizadora.*

*El acto tendrá el siguiente desarrollo: Saldrá Dalí y desde una plataforma que hay en la obra de Gaudí del Parque Güell, iniciará la conferencia. Se sentará en un sillón monumental, de gran riqueza artística.*

*-Es un sillón desconocido, fenomenal, que hizo Clapés, con el asesoramiento del propio Gaudí”.*<sup>13</sup>

O bien:

*“El conferenciante, que fue presentado por don Federico Gallo, pasó a ocupar un pequeño palco, desde el que se domina la terraza superior del parque y, sentando en un sillón gaudiniano a Gala, inició, de pie, su disertación”.*<sup>14</sup>

En el contexto de la historia del mueble modernista y catalán, los muebles de Clapés realizados por “Hoyos, Esteva y Cía.”, representan un auténtico hito. Como prueba de ello, transcribimos un párrafo de la obra de Teresa-M. Sala: “La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona”:

*“ni Homar ni Busquets van arribar a trencar del tot amb els esquemes del mobiliari tradicional, no van deixar d’ornamentar de forma més o menys naturalista una taula, una cadira, un armari... només Gaudí va ser qui es va enfrontar de forma intuïtiva davant d’aquest repte amb la producció de formes orgàniques en el disseny de mobiliari”.*<sup>15</sup>

Aunque Sala no mencione los muebles de Clapés, tan próximos a la estética gaudiniana, es verdad que la producción de los ebanistas y decoradores más activos del

modernismo, Gaspar Homar y Joan Busquets i Jané, no consiguieron un estilo tan individual y tan libre. Es aquí válido parafrasear a Juan José Lahuerta, sus consideraciones sobre los trabajos arquitectónicos de Manuel Sayrach, y aplicar esos mismos conceptos al mobiliario de Aleix Clapés:

*“en un sentido no tanto formal cuanto de sintonía ideológica, se encuentran entre los ejemplos más fieles a Gaudí, pero también, sin duda, más atrevidos, desinhibidos y extravagantes de todo el modernismo catalán”.*<sup>16</sup>

Las opiniones sobre la influencia e incluso la participación de Gaudí en los muebles para los señores Ibarz, no representan hipótesis deleznable, ya que la amistad que unía a ambos artistas, los llevó a desarrollar proyectos creativos conjuntos. A manera de ejemplo, puede mencionarse que el 6 de noviembre de 1903, Clapés inauguró el “Salón de Hispania”, para exposición y venta de obras de arte. El local ubicado en la Rambla Catalunya número 29 de Barcelona, que anteriormente había servido de sede de la segunda época de la revista “Hispania” y en donde también llegó a comercializar material artístico, dio cabida a una muestra de imitaciones de tapices antiguos pintados por el propio Clapés, así como a algunos de sus retratos. Sin embargo, parece ser que lo que más llamaba la atención de la muestra era el conjunto de mobiliario diseñado por Antoni Gaudí:

*“La presente exposición queda constituida por un soberbio mobiliario—encargo de una acaudalada familia de esta capital—construido en los renombrados talleres de los señores Casas y Bardés, bajo la dirección del eminente arquitecto don Antonio Gaudí”.*<sup>17 18</sup>

El hecho de que Hoyos, Esteva y Cía. el taller de ebanistería que produjo los muebles del salón de los señores Ibarz, no fuera uno de los que realizaran más trabajos en la Barcelona de la época, ha dificultado la investigación relacionada con su tarea. Sin embargo, A. Cirici, en su texto pionero sobre modernismo catalán, desarrolla unas notas breves sobre el taller. Indica que éste se ubicaba en la calle Cardenal Casanyes (Ciutat Vella) de Barcelona y puntualiza que su fundador, Joan Esteva, “fue un decorador con mucha personalidad”.<sup>19</sup> De acuerdo a Cirici, la tendencia decorativa de Esteva fue variable. El mismo autor enumera un importante encargo desarrollado por Esteva “dentro de una orientación rococó a lo Edmond de Gongourt”, una tendencia inglesa continuada y perfeccionada por su hijastro, el maestro Hoyos; así como una variante ‘japonizante’, en la cual, los muebles se adornaban con pintura y, posteriormente con “marqueterías de torturado tema floral”.<sup>20</sup> Como otras empresas dedicadas a la ebanistería, Hoyos, Esteva y Cía. También producía otros objetos decorativos. Destacó en la fabricación de ‘bibelots’ de bronce y también de estuco policromado. Asimismo trabajó la metalistería enfocada a la lamparería.<sup>21</sup> Los muebles diseñados por Clapés no fueron las únicas piezas que la empresa Hoyos, Esteva y Cía. Produjera en el círculo próximo a Gaudí. El propio arquitecto diseñó un estandarte que fue construido en la casa Hoyos. Así lo establecen Ramon Casalí y Francesc Garriga, quienes aclaran que a partir de la muerte de Claudio Hoyos, uno de los socios, acaecida en 1905, la empresa pasó a denominarse “Esteva, Figueras y Sucesores de Hoyos”.<sup>22</sup>

El conjunto de muebles de la familia Ibarz-Marco, está conformado por un voluptuoso mueble de recibidor que integra un espejo de formas ondulantes, una sinuosa vitrina “*coup de fouet*”, una barra para cortina y un grupo de sillas y butacas del mismo estilo, que se compone de seis sillas grandes, dos sillas pequeñas, un sofá, dos sillones y dos

silloncitos. Estos muebles fueron trabajados en maderas de castaño, decoradas con pan de oro.<sup>23</sup> El sofá, las butacas y las sillas, fueron tapizados en seda color amarillo claro con aplicaciones en terciopelo lila y dos tonos de verde, que representan, justamente, hojas de castaño.<sup>24</sup> Hay también pequeñas aplicaciones en círculos de color negro, que representan los frutos.<sup>25</sup>

Las tapicerías que lucen los asientos en la actualidad, no son las tapicerías originales. Estas fueron substituidas debido a su estado de deterioro. Los nuevos tapices siguen con fidelidad los elaboradísimos diseños, colores y técnica originales.<sup>26</sup>

La irrupción de los muebles Ibarz en el panorama de la historiografía del modernisme, ocurrió, como ya hemos comentado, hacia 1955; lo que significó que Cirici en su obra “El Arte Modernista Catalán”, publicado en 1951, no los mencionara.

Dos importantes y significativas exposiciones efectuadas en la década de los años sesenta, la “Exposición de Artes Suntuarias del Modernismo Barcelonés” (1964), organizada por el Ayuntamiento de Barcelona<sup>27</sup> y “El Modernismo en España” (1969), realizada a instancias de la Dirección General de Bellas Artes, en el Casón del Buen Retiro, en Madrid;<sup>28</sup> incluyeron piezas del conjunto Ibarz.

La exposición “El Modernismo en España”, estuvo abierta entre octubre y diciembre de 1969 y acogió alrededor de setecientas piezas que significaron una muestra representativa y destacada de artes plásticas y decorativas.<sup>29</sup>



Imagen obtenida del catálogo de la Exposición “El Modernismo en España”. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría de Exposiciones. Casón del Buen Retiro. Madrid, Octubre-Diciembre 1969.

El trabajo especializado de Josep Mainar, “El Moble Català”, menciona los muebles de Clapés y lo hace en dos direcciones. Por un lado, los comentarios que forman parte del cuerpo del texto, manifiestan la mirada crítica de Mainar, que señala “la plasticidad de los volúmenes, la osadía de las líneas, el retorcimiento de las formas ‘vegetaloides a escala muy aumentada’ y de elaboración operística”, definiendo el conjunto como una “muestra interesante de ebanistería a pesar de su concepción extra línea”.<sup>30</sup> Mientras que los comentarios de pie de foto son desarrollados por el autor, rozando el lirismo:

*“Moble paraigüer amb mirall d’una guarnició vegetativa exuberant, on tota una tanyada es desenrotlla i s’eleva per coronar-se victoriosament”.*<sup>31</sup>

O bien:

*“Els tanys s’estenen arquejant-se fins a trovar-se esbadellats en flors o bé oberts en el ventall d’un farbalà”.*<sup>32</sup>

Muchos años más tarde, en 2002, la exposición “Las fábricas y los sueños”, organizada por el Centre de Documentació i Museu Tèxtil (Terrassa, Barcelona), consistente en la exhibición de textiles modernistas, incluyó algunos fragmentos de la tapicería original del salón Ibarz. En el catálogo correspondiente, encontramos la descripción de dichos tejidos:

*“Tejido acanalado con una urdimbre de seda, una urdimbre de algodón y trama de algodón. Bordado aplicado con terciopelo de Utrecht, terciopelo de seda y algodón mercerizado, perfilado con cadeneta de hilo metálico, entorchado y con hilo de algodón mercerizado”.*<sup>33</sup>

Los autores del catálogo, no sólo hablan de las tapicerías de los muebles de los señores Ibarz, también desarrollan una breve semblanza biográfica de Aleix Clapés, además de comentar detalles del que califican “estrafalario salón de la casa Ibarz”, uno de “los conjuntos de mobiliario más celebrado del modernismo catalán”. De la misma manera, indican que estos muebles representan una “magnífica excepción”, mientras que califican su tapicería de “sorprendente”, “a la altura del arrebatamiento del resto, formando con él una parte indisoluble y esencial”. Los autores también comentan que la distribución de los bordados es única para cada silla o butaca, un sistema que fue empleado igualmente por Homar y Gual.<sup>34</sup> No obstante, el texto destaca la utilización “libre y pictórica” de este trabajo, puntualizando que “no se trata de un motivo en forma de randa”, sino de una suerte de “follaje selvático”, sin simetría. El catálogo exalta de la tapicería de Clapés “los colores vivos y atrevidos” que producen un efecto de “movimiento y parpadeo”.<sup>35</sup>



Izq. Consola con espejo 130 x 220 x 50 cm Aprox. Madera de castaño con aplicaciones de pan de oro. Der. Vitrina de madera con talla de tipo vegetal. Cristal y madera barnizada y dorada. 193 x 144. (c.1898-1904). Muebles procedentes del salón de los señores Ibarz-Marco. Ingresan en el fondo de la “Casa Museu Gaudí” desde su apertura, en 1963, procedentes de la adquisición realizada por la “Associació Amics de Gaudí”, en la década de los años cincuenta.



Lejos están los muebles Ibarz del ideal ruskiniano. Clapés no asume un papel de héroe salvador de la sociedad industrial. El hecho utilitario es un mero pretexto de nuestro personaje, para hacer esculturas. Como señala Mainar, la madera en el conjunto diseñado por Clapés, pierde su consistencia sólida, para convertirse en humo que sí se puede atrapar. Sueños materializados que responden adecuadamente a los sentidos literales de adjetivos como ‘onírico’, ‘flotante’, ‘estrabótico’. Belleza, pues, prófuga de la realidad: ramas ‘sobredimensionadas’ cuyo hechicero artificio se transforma en drapeada tela dorada o en violentos estallidos de rosas que se abren, “victoriosamente”. En Clapés el art nouveau es, si acaso, un medio de expresión para despertar retorcidas e íntimas pulsiones.

En los muebles Ibarz, Gaudí está presente sólo en su desarrollo demencial; Las obsesiones de Clapés se imponen sobre las razones antropométricas y ergonómicas de los muebles Calvet. Las formas arriñonadas del sofá Ibarz, se presentan por mera asociación de ideas. Alejadas de discursos científicas.

La sinuosa provocación vegetal del mueble recibidor, atrae con sus serpenteantes tentáculos al visitante de la casa Ibarz, mientras que le ofrece su alargada vulva, en mortífera trampa, pues hiende su aguda flecha en la imagen del espectador. Un acto de seducción, pero al mismo tiempo de odio y de rechazo. Metáfora del desprecio al prosaísmo burgués.

Las patas de ave zancuda de la vitrina, desplazan, elevan y aligeran una cabina que reverbera aves en la decoración de sus cristales. Nada puede haber dentro que sea más fabuloso y sorprendente que el propio contenedor- animal maravilloso, ornado de flores y lazos, que oculta con vergüenza la exhibición de objetos inútiles y cursis, que el poseedor del armario expondrá en su interior, a pesar del artista. Una verdad que Clapés sabe y desprecia.

Busquets, Homar, Ribas, Casas y Bardés, Hoyos, mueblistas, talleres, diseñadores varios; no pueden nunca –y no les interesa-, convertir en hojas trémulas de castaño unos talarotes, aportar un festival de reptiles a la casa de un burgués, escandalizar un espacio que quiere ser elegante, con estridencias de amarillos, lilas y verdes. Los mueblistas y decoradores quieren vender. Basta con mucha calidad y un poco de rococó a lo Goncourt, otro poco de flores art nouveau a lo Louis Majorelle, una pizca de japonismo y algunos angelillos a lo Morris: Mucha moda y pocos inventos. No debe alterarse el ánimo de los recatados y bien pensantes consumidores. ¡Los catalanes tienen *seny*!



**Conjunto de sillería para mesa de comedor. Madera de castaño tallada con decoraciones de pan de oro. Sus formas combinan la representación de textiles drapeados con otras vegetales. El respaldo y el asiento, están tapizados con tela amarilla clara que se complementa con aplicaciones de terciopelo lila y verde, en forma de hojas de castaño.**

Mientras que Clapés, *ars gratia artis*, obvia los llamados al orden torresibagesianos e insiste en un individualismo que lo conduce al aislamiento. No se sabe que haya diseñado otros muebles.



Sofá de tres cuerpos. Madera-tapicería. 180 x 118 cm h asiento 51 cm. Talla floral líneas sinuosas. Madera barnizada y dorada. Tapicería en seda color amarillo claro con motivos aplicados de hojas y frutos de castaño. C. 1898-1904. Compra a los herederos. Bibl. Ficha correspondiente del Inventario General de la “Casa Museu Gaudí”.



Izq. Butaca de brazos. Respaldo alto. Madera-tapicería. 124 x 78 x 67 cm. Talla floral, madera barnizada y dorada. Tapicería en seda color amarillo claro con motivos aplicados de hojas y frutos de castaño. Der. Butaca de brazos y respaldo triangular 84 x 77 cm. h asiento 41,5 cm (C. 1898-1904). Piezas restauradas entre 1995 y 1996. Bibl. Ficha 194-1898, del Inventario General de la “Casa Museu Gaudí”.



## Colaboraciones de Clapés en el sector del mobiliario y la decoración modernistas

Independientemente de la importante participación de Clapés en la decoración pictórica del palau Güell y la casa Milà, debe señalarse su significativa aproximación al sector del mueble y la decoración. Una intensa relación que puede datarse en los primeros años del siglo XX y que consistió en la aportación de sus características imitaciones de tapices antiguos y sus singulares retratos, como elementos de ambientación de salas de exhibición de mobiliario y decoración, montadas por dos empresas del sector. Así pues, la prensa barcelonesa da cuenta de la colaboración de Clapés con la empresa “Clapés y Cia.” Dedicada a la importación y fabricación de mobiliario y complementos decorativos y con el mueblista y decorador Josep Ribas (1876-1909). Sin embargo, no consta en la investigación realizada, ninguna incursión de nuestro personaje en el ámbito del diseño del mueble, sino exclusivamente en el caso Ibarz.

En los primeros días de febrero de 1904, en el diario barcelonés “La Vanguardia”, apareció un artículo breve, titulado “Notas de Arte”, firmado por A. O., -las iniciales de Alfred Opisso, uno de los críticos que siempre favorecieron a Clapés en sus textos-. En su nota, A. O., participa a los lectores del diario la reciente apertura de un establecimiento para venta de perfumería y objetos de arte, en la calle Ferran de Barcelona. De la exposición, el autor destaca un cuadro de grandes dimensiones titulado “El diagnòstic del doctor Robert”, pintado por Aleix Clapés.<sup>36</sup> La nota comenta también, que adjunto al local, desde la calle, era posible admirar un salón decorado con imitaciones de tapices realizadas por el mismo Clapés. Así también se habían colocado muebles japoneses con aplicaciones de marfil y cobre, piezas de cerámica, bustos y figurillas de materiales variados, todo ello combinado con diversos objetos de arte.

Por los mismos días que el mencionado establecimiento de la calle Ferran había instalado la exposición reseñada, una vez más, Opisso publicaría otra nota. En esta nueva oportunidad, el crítico participaba a sus lectores el desarrollo de otra exposición de mobiliario y decoración, esta se desarrollaba en el local de la Plaça Catalunya propiedad del ebanista Josep Ribas. Dicha exhibición consistió en el montaje de tres comedores y dos dormitorios de “estilo moderno”, que estaba complementado con cuadros de los pintores Clapés, Llimona, Graner, Casas, Galwey, así como de Zorn y otros artistas extranjeros. Había además, como complemento de los conjuntos de muebles, un *atrezzo* nutrido y variado, fabricado en los mismos talleres de Ribas.<sup>37</sup>

Un año más tarde, en febrero de 1905, posiblemente llevado por el éxito del año anterior, el mueblista Josep Ribas abriría otra exposición de mobiliario y decoración que sería complementada con obras pictóricas de Clapés; quien esta vez participaría como único pintor de los cuadros que completaban el montaje, presentando óleos e imitaciones de tapices, como de costumbre.<sup>38</sup> De acuerdo a una crónica publicada en “Il·lustració Catalana”, la exposición se verificó en un local de grandes dimensiones ubicado en el número 7 de la Plaça Catalunya y superaba sobradamente la cantidad de conjuntos de mobiliario presentados el año anterior.<sup>39</sup>

Por su parte, el reportero de “La Vanguardia”, explicaba en torno a esa muestra, que el local fue subdividido en espacios ambientados cual habitaciones, de manera que “*el visitante puede formarse completa idea del efecto que producen los muebles, en medio del decorado que les es más propio*”. Es por ello que dormitorios, gabinetes y *budoirs* se complementan “*con pinturas del celebrado pintor*”, Aleix Clapés.<sup>40</sup>

## 2 *Aleix Clapés y las pinturas murales de la casa Milà*

### Materiales utilizados

En diciembre de 1990, Josep Maria Xarrié, publicaba un pre diagnóstico del estado de conservación de las pinturas murales de los vestíbulos y patios de la casa Milà, como paso previo a las tareas de restauración de esas pinturas, que finalmente se iniciaron unos meses más tarde.<sup>41</sup> En esa valoración en la que Xarrié participaba como jefe del Servicio de Restauración de la Generalitat de Catalunya, intervino también una comisión de expertos encabezada por Gianluigi Colalucci, restaurador de los frescos de la Capilla Sixtina.

En su reporte, Xarrié señalaba la aportación enriquecedora de estas pinturas al conjunto patrimonial del edificio, por su relación con la época y por su colorido. El mismo experto destacaba que Colalucci cuantificaba en un veinte por ciento, la pérdida de los trabajos pictóricos originales. Xarrié explicaba igualmente, que si bien la preparación de las paredes había sido más o menos idónea para recibir una pintura al fresco, no era apropiada como base de pinturas con aglutinantes oleaginosos, y, afirmaba que la técnica operatoria había sido errónea, porque no se había aplicado a la base, una capa de cola o imprimación que tapara los poros. En cuanto a las capas pictóricas, el experto indicaba que están compuestas de aglutinante orgánico, proteínas, -posiblemente una mixtura de óleos y colas en zonas pictóricas determinadas- y barnices superficiales, que podrían responder a un intento de consolidación en las zonas más degradadas, a manera de protección. En cuanto a los pigmentos empleados, aclaraba su origen industrial y estos son: blanco de plomo, rojo de cadmio, verde de cromo, azul de Prusia, amarillo de cromo, azul ultramar, negro vegetal y carbonato cálcico. El rojo de cadmio resulta el más moderno empleado en la realización de las pinturas de la casa Milà, puesto que apareció en el mercado hacia 1910. Análisis aplicados dieron como resultado la presencia de huevo o caseína en las pinturas. Como causas de la degradación de las pinturas, el restaurador menciona, entre otras, los efectos climáticos y la utilización de técnicas pictóricas erróneas; el uso de procedimientos mixtos, que si no se realizan con un conocimiento profundo de los materiales, resultan incompatibles.

Entre las actividades que Xarrié fijaba en su reporte, como plan de acción para la restauración, estaban el estudio de las técnicas idóneas para la fijación de las pinturas desprendidas del muro, la posterior y delicada limpieza general de la superficie pictórica, y, finalmente, si se considerase oportuno, establecer el criterio de presentación final de las zonas con un grado considerable de mutilación, con tal de dar un valor de unidad al conjunto. Y concluía: *“Les pintures modernistes de la Pedrera comporten un llarg i laboriós procés de conservació i restauració, però, malgrat això, val la pena que les revalorem”*.<sup>42</sup>

### Versiones sobre la autoría de los murales

En las páginas subsecuentes de la publicación citada, Daniel Giralt-Miracle, se remonta a 1987, cuando comenzaron las obras de limpieza, restauración y posterior iluminación de toda la superficie de la fachada de la casa Milà;<sup>43</sup> mencionando también que en 1990, se procedió a la recuperación y habilitación provisional de la planta noble, así como a la continuación de los trabajos de restitución de los elementos originales de la obra de Gaudí en subterráneos y mansarda.

Dentro del mismo plan, “Pla Director per a la Restauració de la Casa Mila, la Pedrera”, aprobado por la Comissió de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya, se incluía la limpieza y la restauración de las pinturas murales de los dos vestíbulos y de los patios interiores de la Pedrera. Es aquí donde Giralt-Miracle introduce el tema de la autoría de tales obras, indicando que hacia la fecha de la publicación del artículo, existían diferentes hipótesis en ese sentido. Una consideraba como autor de los murales del vestíbulo del Passeig de Gràcia a Iu Pasqual (sic), las del vestíbulo de la calle Provença a Alexandre Clapés (sic) y, algunos elementos sueltos de carácter noucentista, a Esther Lostau Espinet (sic), mujer de Xavier Nogués. No obstante, el autor del artículo, menciona que algunos elementos aislados, presentan el estilo de Jujol, indicando que estos elementos se localizan en las partes más coloristas de los patios. Sin embargo, Giralt-Miracle cita a J. Bassegoda Nonell, director de la Càtedra Gaudí, quien situaba a Iu Pasqual (sic), como autor único de las pinturas murales, basado en el testimonio del constructor del edificio, Josep Bayó i Font (1878-1970).

De acuerdo a los datos proporcionados por Giralt-Miracle, se deduce que dos importantes y añejas monografías sobre Antoni Gaudí no fueron consultadas o tomadas en consideración. En ellas se adjudica la dirección del proyecto decorativo de los vestíbulos de la Pedrera a Aleix Clapés, se especifica que este proyecto consistía en pinturas que imitaban tapices y, que previamente Gaudí había contemplado la posibilidad de decorar esos espacios con losetas cerámicas.<sup>44 45</sup>

*“A number of Gaudí’s ideas, such as the Madonna statue on the roof and the tiling of the patio walls, were not carried out. The patio walls were painted in imitation of tapestries under the direction of Alejo Clapés”.*<sup>46</sup>

Entre los comentarios acerca de la entonces próxima restauración que se aplicaría a las pinturas, Giralt-Miracle destacaba que estas no eran pinturas al fresco, sino al óleo, superpuestas al yeso de los cielos rasos y estucados de los patios interiores. El autor del artículo finaliza mencionando la opinión de Colalucci ‘*que entenia aquestes pintures como a “imprescindibles en el tipus d’arquitectura en el qual es troben inserides; només per aquesta raó val la pena de conservar-les”*’.<sup>47</sup>

#### Temática desarrollada en los murales

En 1992, Josep Maria Carandell (Barcelona, 1934-2003) en su libro, “La Pedrera, cosmos de Gaudí”, se aproximó por primera vez a la descripción e interpretación de la temática desarrollada para la decoración pictórica mural de los vestíbulos de la casa Milà.<sup>48</sup> Un par de años más tarde, el mismo autor publicaba el artículo “Les pintures murals dels vestíbuls de la Pedrera”, en el que avanzaba la investigación en ese sentido, destacando que estas obras tienen interés, tanto por su significado simbólico, como por su calidad artística o la identidad de sus autores.<sup>49</sup> No obstante, Carandell no precisaba el autor o autores de los murales, pero los atribuía o bien a Iu Pascual y a Aleix Clapés, o bien únicamente a Pascual; también mencionaba como posible autor a Lluís Morell, así como la colaboración de Esther Lostau (sic), la mujer del también pintor, Xavier Nogués;<sup>50</sup> siempre apoyándose en el artículo de Giralt-Miracle que hemos comentado en líneas anteriores. De cualquier manera, la autoría de las pinturas, representaba para Carandell un tema interesante, pero secundario, porque, en cualquier caso establecía como artífice de la propuesta, al arquitecto de la casa, Antoni Gaudí.

En el mismo artículo, Carandell apunta que el mural del vestíbulo del Passeig de Gràcia –encima de la garita del portero- representa la leyenda griega y romana, del dios Pan y

la ninfa Siringa. Como método para verificarlo, Carandell consultó el primer volumen del “Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional”,<sup>51</sup> encontrando entre ellos el tapiz reproducido. El mismo investigador añade que el tapiz representa a Pan y Siringa, en el marco de la leyenda romana de los dioses Pomona y Vertumno, tal como lo explica Ovidio, en el libro XIV de “Las Metamorfosis”. Carandell expone enseguida la relación de ambas leyendas: En el libro I, Ovidio habla del dios selvático Pan, que se enamora de la ninfa Siringa y de cómo ésta huye de él, a causa de su fealdad y de tener patas de macho cabrío. Cuando el dios consigue abrazarla, ella se transforma en cañas, y Pan se construye entonces, con siete de ellas, el primer instrumento musical, que denomina “siringa” en memoria de la joven, y sus sonidos son tan quejosos como la pena que siente por el hecho de no haberla poseído. El tapiz lo expresa de manera condensada:

*“Pan tocant la flauta de set canyes i, al seu costat, Siringa rebutjant-lo amb el braç aixecat”.*<sup>52</sup>

El autor continúa su explicación, señalando que el mito de Pan y Siringa es la base de la leyenda de Vertumno y Pomona, narrado en el libro XIV de “Las Metamorfosis” y por eso, el autor del cartón del tapiz, que fue reproducido en el vestíbulo de la Pedrera, lo representa en un plano alejado del espectador, en una rotonda, mientras que en primer plano, aparecen las figuras de Vertumno y Pomona, representados de manera más cotidiana. Pomona, la diosa romana de la fruta, y por extensión de los árboles frutales, los huertos y los jardines; al rechazar a Vertumno, repite el gesto de Siringa, levantando un brazo. Vertumno era la divinidad romana que personificaba la noción del cambio, de la mutación de la vegetación durante el transcurso de las estaciones. Se le atribuía el don de transformarse en todas las formas y cosas que desease. Esta metamorfosis, es más compleja que la otra y acaba felizmente. Carandell resume la narración de Ovidio con las siguientes palabras:

*“Vertumne, per tal d’ enamorar Pomona, es transforma consecutivament en segador, camperol, podador, jardiner, soldat, pescador i, finalment, en dona vella i desdentada, la qual convenç Pomona, sempre reàcia al sexe masculí, que l’únic que l’estima de debó i per sempre és Vertumne. Ella queda convençuda, ell revela la seva identitat i ambdós s’abracen feliços”.*<sup>53</sup>

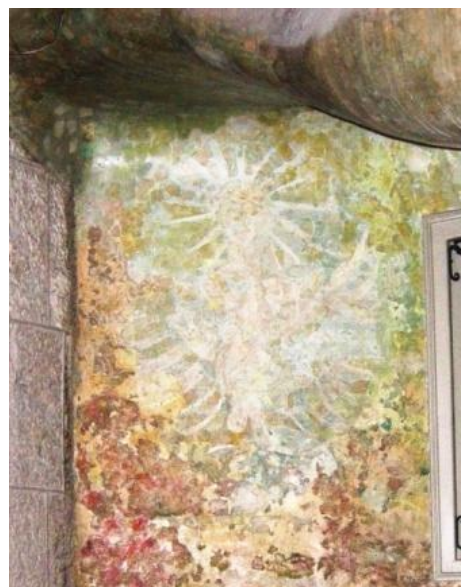
Carandell informa que cada tapiz de la serie de Vertumno y Pomona, muestra una metamorfosis diferente, y que en el vestíbulo de la casa Milà correspondiente al Passeig de Gràcia, se reproducen tres: en el primero, ya mencionado, Vertumno está representado como un campesino con sombrero de hierbas.

El segundo mural, está recortado por tres ventanas en la escalerilla del patio. En este otro mural, Vertumno está representado como podador, y, en el que está al frente, en la escalera de vecinos, lleva la caña de pescador, al lado de la glorieta donde bailan los silvanos alrededor de Pan y Dionisio. De este último tapiz, un fragmento, con el Sol y el águila de alas desplegadas, se puede ver al fondo del patio, difícilmente reconocible.

El mural de la pared del ascensor repite una parte del de Vertumno campesino, sin sombrero de heno. Carandell informa que, contra lo que podría esperarse, no está reproducido en el vestíbulo, el tapiz culminante, el del abrazo de los amantes.

En el curso del reporte de su investigación, el autor indica que los murales de la Pedrera representan tapices, como ya lo sugieren las cenefas que los flanquean. Un dato que ya antes habían publicado Martinell y Collins. El mérito de Carandell, según él mismo especifica, es haber podido identificar los modelos. El investigador establece, pues, que

los murales del vestíbulo del Passeig de Gràcia fueron extraídos de la colección del Patrimonio Nacional, “de gran riqueza y suntuosidad”; específicamente de la serie de “Vertumno y Pomona”, cuyos correspondientes cartones se atribuyen entre otros, a Cornelisz Vermeyen y su fabricación se ubica hacia mediados del siglo XVI.



Izq. “Vertumno transformado en pescador”. Fragmento. S. XVI. Fot. Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. (1986). Der. Aleix Clapés. Imitación del tapiz “Vertumno transformado en pescador”. Fragmento. Casa Milà. Patio del vestíbulo del Passeig de Gràcia. Ca. 1911.

Carandell desarrolla enseguida la hipótesis de que “Gaudí eligió esta serie de tapices para equiparar el edificio con aquellas casas nobles o de la alta burguesía, cuyos propietarios utilizaban estos elementos tan costosos, para combatir el frío, al mismo tiempo que animaban las paredes”. Pero también, para reforzar la idea de “metamorfosis” que, según el investigador, representa el hilo conductor de los elementos arquitectónicos y decorativos de la casa Milà. Carandell menciona además, como elemento de refuerzo a su teoría, la situación política del propietario de la Pedrera, Pere Milà, diputado del partido monárquico “a quien le complacía el real pasado de estos tapices”, además de que el mito de Pomona y Vertumno establecía una analogía con la pareja conformada por Milà y Roser Segimon, quienes para celebrar su boda, hicieron construir la Pedrera como residencia.

El autor elogia la habilidad del artista que reprodujo los tapices en las paredes de la casa Milà, indicando que, para ello, fueron usados cartones copiados fragmento a fragmento en los muros, preparados previamente. Como prueba de ello, Carandell destaca la fidelidad de los murales de la Pedrera a los tapices del Real Patrimonio. Una observación bastante atinada, que explicaremos en líneas siguientes.

Con respecto a los murales del vestíbulo de la Pedrera ubicado en la calle Provença, Carandell describe primeramente el del centro:

*“del sostre cap avall, es veuen dues dones que sostenen, sota un baldaquí, una corona”.*<sup>54</sup>

El autor apunta que se trata de uno de los tapices de Bruselas de la serie sobre la “Fundación de Roma”, realizados en función de cartones, atribuidos a Bernard van Orley, de la primera mitad del siglo XVI. El aquí descrito representa la “Entronización

de Rómulo en Roma”. No obstante, Carandell aclara que, ni Rómulo ni otras partes del tapiz, aparecen en el mural; sólo las dos mujeres que mantienen levantada la corona. Algo que para el autor representa otra incógnita y que lo conduce a preguntarse, ¿para quién es la corona? Asimismo, el investigador se cuestiona porqué sobre el baldaquín, al centro del techo, hay una lámpara pintada, mientras que en el vestíbulo del Passeig de Gràcia, se sitúa el modelo real, aquí reproducido con pintura, apuntando que se trata de un recurso semejante a las columnas pintadas, frente a las auténticas de piedra, en la escalera de honor del vestíbulo del Passeig de Gràcia. “Enigmas muy propios de Gaudí”, concluye Carandell.

Con respecto a la supuesta representación de la lámpara de techo del vestíbulo del Passeig de Gràcia, podemos sostener sin margen de error, que se trata de una apreciación errónea de Carandell y que también explicaremos en párrafos siguientes.

Carandell especifica que los tapices copiados para otras áreas del vestíbulo de Provença, forman parte del Patrimonio Nacional, como sucede con el resto de tapices reproducidos y pertenecen a las series de “Los Pecados Capitales”. En la escalera que sube al entresuelo está representada “La Ira” y en la escalera de vecinos, “La Gula”. Los describe como:

*“Seguicis triomfals al·legòrics, propis del Renaixement, amb cada Pecat acompanyant de la seva cort, en carros que aixafen amb les rodes els qui són posseïts per aquests vicis”.*<sup>55</sup>

El mismo autor señala que la atribución de los cartones de los “Pecados Capitales” es para Coek van Aelst, al mismo tiempo que apunta que son de la misma época de las series “Vertumno y Pomona” y “La Fundación de Roma”. Carandell apunta la diferencia de estilo de las réplicas de los “Pecados Capitales” y las de “Vertumno y Pomona”, teniendo en cuenta que los tapices que los inspiraron son de un estilo muy semejante. *“En tot cas, són molt més espectaculars els del vestíbul de Provença, amb figures al·legòriques d’homes i dones i cavalls exaltats de viu colorit”.*<sup>56</sup>

El investigador destaca la adaptación del mural a las paredes curvas de la escalera de vecinos, con lo que según él, acentúa la tradición rupestre de esta clase de pinturas. Destaca también la distorsión que la superficie de las paredes confiere a las figuras, un acierto que Carandell atribuye a Gaudí y que compara con la distorsión de las rejas de los bajos de la Pedrera.

En los párrafos finales de su artículo, Carandell desarrolla su teoría del porqué Gaudí eligió de entre los “Pecados Capitales”, “La Ira” y “La Gula”, comenzando por deducir que estos dos son los únicos de la serie, abanderados por mujeres. Ambas se oponen al vicio, mediante el gesto de su brazo levantado. Los argumentos siguientes representan unas sesudas disquisiciones, que resultan cuestionables por el hecho de que no sabemos hasta qué punto Gaudí intervino en la elección de los temas que finalmente fueron representados en las paredes de los vestíbulos y patios de la Pedrera.

#### Consolidación de la tesis sobre la autoría de Clapés

En 1995, Joan Bassegoda, en su artículo “Investigacions sobre les pintures murals de la Pedrera”,<sup>57</sup> presentaba sus conclusiones sobre las personas y circunstancias relacionadas con la decoración pictórica de la casa Milà, tomando en cuenta los testimonios de algunas personas cercanas a los hechos. Entre las conclusiones más decisivas, Bassegoda señalaba la desvinculación de Gaudí del proyecto pictórico.

En el artículo, Bassegoda ratificaba la temática de los murales identificada por Carandell, es decir que señalaba que éstos reproducen tapices del Palacio de Oriente de Madrid, que forman parte de las series “Vertumno y Pomona”, “La Fundación de Roma” y “Los siete pecados capitales”; pero disenta en el punto en que Carandell afirmaba que Gaudí, el arquitecto de la casa Milà, había ideado este proyecto decorativo.<sup>58</sup> El mismo autor apunta que la decoración pictórica se llevó a cabo entre 1911 y 1913.

Bassegoda sostiene además que se sabe que Josep Maria Jujol pintó por lo menos dos superficies del conjunto de la Pedrera, en el piso de los señores Milà; sin embargo, la decoración principal, según Josep Bayó, estuvo a cargo de Iu Pascual, un hecho que confirma un certificado de Joan Llimona, presidente del Círcol Artístich de Sant Lluç, de enero de 1915, en el que consta que Pascual había trabajado a las órdenes de Gaudí en la decoración de la casa de Pere Milà.

Por su parte, Joan Matamala, en sus testimonios recogidos posteriormente en el libro “Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto”,<sup>59</sup> afirmó que Gaudí dejó las obras de la Pedrera en 1911 a causa de las desavenencias con Milà. La dimisión, según Matamala, respondía a motivos económicos. De acuerdo al mismo Matamala, cuando se había decidido la pintura del interior del edificio, Aleix Clapés presentó un presupuesto para toda la decoración, ya fuese artística o industrial, no obstante que desde hacía tiempo, Milà i Gaudí ya habían asignado el trabajo de pintura industrial a Lluís Morell.

Morell, -indica Bassegoda, basándose en Matamala-, era un pintor que se dedicaba especialmente a la decoración sencilla y ya había colaborado varias veces con Gaudí. Por ello, a Clapés se le asignaron, como artista de categoría, los vestíbulos de entrada, las escaleras principales, los patios y las estancias de los señores Milà, así como la planta equivalente sobre la calle de Provença. A Morell le adjudicaron los pisos de renta restantes.

La intención de Clapés, era unificar todos los trabajos de pintura y convenció al Sr. Milà, valiéndose incluso de un presupuesto que mejoraba al de Morell, para que le otorgara a él, todo el encargo; lo cual contravenía las intenciones de Gaudí, quien deseaba ayudar a Morell, en su calidad de pintor modesto. Al momento de la destitución de Morell, éste ya había desempeñado trabajos en la casa Milà, por valor de 20.000 pesetas. Aún cuando Gaudí ya había abandonado la obra, quiso cumplir su compromiso con el industrial y le ayudó a conseguir de Milà el pago debido. A partir de entonces, la decoración de la Pedrera, fue responsabilidad de Clapés.<sup>60</sup> El mismo autor indica que la amistad de los dos artistas se interrumpió debido a los hechos de la casa Milà.<sup>61</sup>

El artículo de Bassegoda se centra enseguida en precisar las acciones correspondientes a Aleix Clapés e Iu Pascual en el ámbito de la decoración mural de la Pedrera. Para ello, el autor menciona a Feliu Elias (quien aquí firmaba con el pseudónimo *Joan Sacs*) y su biografía de Xavier Nogués, escrita en 1927, con lo que introduce a otro personaje en el *affaire* de la casa Milà. Y cita:

*“Com seria el mal moment de Nogués que es llogà a preu de manobra per a pintar els interiors de la casa del passeig de Gràcia-Provença. Allí durant tres anys no féu altra cosa, del matí al vespre, que ampliar fotografies d’obres clàssiques i acolorir-les monocromàticament amb colors tendres diapreats per fer-ne una pseudo-decoració mural baix la fèrula d’aquella calamitat plàstica que s’anomenava Aleix Clapés. Durant tres o quatre anys, Nogués treballà com un bastaix a les ordres d’aquell energumen sense humanitat ni modos, en aquella feina ignominiosa i revoltant.”*<sup>62</sup>

Y también:



*“Allò havia de ser un martiri per a Nogués, no tant sols per la duresa del treball material, i pel dolor moral que havia de suportar de les maneres barroeres d'en Clapés, sinó pel que representava d'abdicació i privació artístiques, sobretot pel que revelava de desesperació i d'apremi. Malgrat tot, sempre elegant, sempre gentleman, no es lamentà de res.”*<sup>63</sup>

Bassegoda cita també a Rafael Benet, quien en 1949 escribiera:

*“la producció de Nogués va ser poc menys que inexistent entre 1906 i 1909, època en què no féu altra cosa que col·laborar amb aquella calamitat pictòrica, com justament digueren els que el tractaren, que va ser Aleix Clapés, un d'aquests fruits pseudo-genials que de tant en tant produeix el clima català. Clapés, ric de presumpció i pobre d'imaginació, subjectivista acèrrim com Gaudí o Picasso, per bé que d'ínfima qualitat, inventà per a decorar els interiors de la Pedrera unes ampliacions fotogràfiques d'obres clàssiques acolorides monocromàticament amb colors tendres diapreats”.*<sup>64</sup>

Del mismo autor, Bassegoda cita otro párrafo, en el que se incluye y define la participación de Iu Pascual:

*“Al costat de Nogués, dedicat igualment a aquest treball d'obrer a la Pedrera hi havia un altre esperit delicat: Iu Pascual, beatífic pintor de la Natura. Allí va néixer una amistat veritablement significativa que es consolidà després a Olot en els darrers temps de Nogués.”*<sup>65</sup>

Bassegoda, de acuerdo al texto de Benet, informa que entre el grupo de pintores que trabajaban en la Pedrera, a las órdenes de Clapés, se encontraba también Teresa Lostau, quien conoció a Nogués durante aquella tarea, contrayendo más tarde, matrimonio con el joven pintor.

Las conclusiones de Bassegoda, resultado de los documentos y testimonios aquí expuestos son:

- 1) El responsable de la decoración pictórica fue Aleix Clapés. (Una conclusión que ya había sido publicada por Collins en 1960)
- 2) Gaudí, disgustado con Milà desde 1909, deja la obra definitivamente en 1911, cuando el propietario excluyó a Morell de los trabajos de pintura.
- 3) Clapés escogió los temas para la decoración mural, seguramente de acuerdo con Milà, sin que Gaudí tuviera nada que ver.
- 4) Clapés, con un equipo “de poco más que esclavos”: Pascual, Lostau y Nogués, hizo la decoración pictórica de las viviendas del piso principal, como de los vestíbulos de la planta baja, siempre copiando fotos en blanco y negro de los tapices de la colección del Real Patrimonio, coloreadas monocromáticamente con colores tiernos diapreados.<sup>66</sup>

Bassegoda es respetuoso con la memoria de Clapés y señala que Feliu Elias “tenía un estilo envenenado en sus críticas”. El mismo autor, apunta que Elias dirigió unos ataques violentos a Gaudí, a dos años de su muerte, en distintas publicaciones de la época. De la misma manera, Bassegoda defiende a Clapés de las opiniones de Benet, calcadas de Elias.<sup>67</sup>

Bassegoda destaca la admiración que el señor Milà sentía por la obra de Clapés, a quien le compró parte de su producción pictórica. De esas adquisiciones, Milà donó a la Junta de Museus de Barcelona diecisiete telas en 1933. Bassegoda atribuye a esa admiración

la elección de Clapés como pintor de los interiores de la casa Milà, no obstante provocar con ello la dimisión de Gaudí.

Las pinturas de los vestíbulos de la casa Milà, son el testimonio de la “manía copiadora” de Clapés, “impuesta a sus jóvenes ayudantes” -señala Bassegoda-; coincidiendo en este punto, con la opinión de Elías y de Benet.

Bassegoda apunta también que el piso de los señores Milà tenía pinturas murales del mismo estilo de las de los vestíbulos, que desaparecieron cuando la señora Milà cambió la decoración en 1926, luego de la muerte de Gaudí, y señala que dos fotografías del Arxiu Mas son el único testimonio gráfico de esas pinturas en el interior de la vivienda de los propietarios de la Pedrera. Bassegoda no toma en cuenta en estas afirmaciones que las fotografías conservadas en el Arxiu Mas de los interiores del piso de la Pedrera, no corresponden al piso de los Milà, sino a uno de renta. Seguramente el principal del vestíbulo correspondiente a la calle Provença. Sobre este particular introduciremos unos comentarios más adelante.

De las conclusiones de Bassegoda, disintimos de una: El hecho de que adjudicara a Clapés íntegramente la concepción del proyecto decorativo de los vestíbulos, patios y pisos principales. Bassegoda se apoya en Matamala para fundamentar sus hipótesis, pero no toma en cuenta, que el propio Matamala sostiene que Clapés había sido designado previamente por el arquitecto y el propietario de la casa Milà, para realizar las pinturas de los espacios interiores más importantes del edificio: los vestíbulos, los patios y los dos pisos principales; el correspondiente a la entrada por el vestíbulo del Passeig de Gràcia y el correspondiente a la entrada por la calle Provença.

*“A Clapés, como artista de categoría, se le reservaban los vestíbulos de entrada, escaleras principales, patios y estancias del señor Milà, así como la planta que da a la calle de Provença. A Luis Morell, artista también, pero principalmente dedicado a la decoración sencilla y antiguo colaborador de Gaudí, se le asignaron los restantes pisos de alquiler”.*<sup>68</sup>

Esa previa adjudicación, implica ya un consenso entre Clapés, Gaudí y Milà en relación al concepto decorativo; y, posiblemente, incluso hasta en la especificación de los detalles del proyecto.

#### Nuevas aportaciones sobre la temática de los murales de la casa Milà

Tanto a Carandell como a Bassegoda, los principales historiadores de la decoración pictórica de los vestíbulos de la casa Milà, les hubiera complacido echar un vistazo en los papeles de Clapés que su bisnieta conserva. Entre ellos se encuentran algunos de los grabados que utilizó nuestro personaje para trabajar en la Pedrera. Cartulinas impresas en blanco y negro con reproducciones de los tapices del Real Patrimonio, cubiertos de cuadrículas hechas a lápiz, como recurso elemental para su reproducción. La prueba de que, tal como sostuvo Bassegoda, apoyado en Matamala, hacia el final de la polémica sobre la autoría de los murales de la casa Milà, muy entrados los años noventa del siglo XX, Aleix Clapés había jugado un papel decisivo en la concepción y ejecución de esos murales.

Dos tapices de la Real Casa, no fueron contemplados por Carandell en su definición de la temática de las pinturas de la Pedrera, puesto que no fueron incluidos en el Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional, por él consultado.<sup>69</sup> Así que, aunque era evidente que en el vestíbulo de la calle Provença de la casa Milà, se habían reproducido otros tapices que no formaban parte de las series, “Vertumno y Pomona”, “Los Siete Pecados

Capitales” y “La Fundación de Roma”, Carandell y Bassegoda, no los aludieron, simplemente porque no podían denominarlos, ya que no conocían sus títulos, ni sus temas, ni las series de tapices de donde fueron seleccionados.

Guiado por las imágenes utilizadas por Clapés, este sustentante consiguió localizar un antiguo catálogo de los tapices de la colección de la Casa Real, donde sí se incluían las series y los ejemplares que fueron reproducidos en la Pedrera.<sup>70</sup>

Entre los tapices que Clapés reprodujo, que no han sido identificados previamente, se encuentra “Hécuba consulta a la adivina Casandra, que le anuncia que tendrá un hijo que causará la ruina de la patria”, de la serie “Los Héroes de la Guerra de Troya”. Hemos de aclarar que la identidad del personaje de Casandra, fue mencionada en una guía de visita de la casa Milà, publicada hacia finales de la década de los años 2000, sin ninguna contextualización teórica.<sup>71</sup> En la bóveda del mismo vestíbulo, se representaron fragmentos del tapiz “Naufragio de Telémaco”, de la serie “El Telémaco”.

Tanto la serie de “Los Héroes”, como la de “El Telémaco”, fueron confeccionadas en el siglo XVIII. Con respecto a la serie “Los Héroes de la Guerra de Troya”, debe decirse que se compone de seis tapices que fueron realizados por la tapicería de Beauvais. Los cartones correspondientes, fueron pintados por Jean Baptiste Henri Deshayes de Colleville (Ruan, 1729 - París, 1765).<sup>72</sup> Otros tapices de esta serie también fueron reproducidos por lo menos en uno de los dos pisos principales de la casa Milà, como explicaremos con detenimiento en párrafos siguientes.

*“Ostentan estos tapices, dentro de la franja, al centro alto, los escudos reales de Francia y de Navarra”.*<sup>73</sup>

La serie de “El Telémaco”, se compone de dos tapices, de confección hispánica; a partir de los cartones del pintor de cámara de Felipe V, Miguel Ángel Houasse (París, 1680-Arpujon 1730).<sup>74</sup>

En el artículo de Carandell ya citado, el autor considera que lo que ahora sabemos que son los escudos de Francia y Navarra, rematados con una corona real cerrada, común a los tapices de la serie “Los Héroes de la guerra de Troya”, pintados en el techo del vestíbulo de la calle Provença, tal como aparece en el tapiz de Casandra, rematando la composición; se trataba de una representación de la lámpara de techo que se ubica en el vestíbulo del Passeig de Gràcia de la casa Milà.<sup>75</sup> Una observación a la vez interesante y espuria, que podría conducirnos al origen de las formas de dicho candil.

#### Clapés y la imitación pictórica de tapices del Patrimonio Nacional

Por si los testimonios ya mencionados o los grabados del Arxiu Clapés, no fueran suficiente prueba del trabajo del artista como pintor decorador de la casa Milà, aún nos quedaría un recurso. A lo largo y ancho de la investigación desarrollada para este trabajo, surge con pertinacia el interés de Clapés por la imitación de tapices y por la decoración mural:

*“siendo niño aun, y de naturaleza débil y enfermiza hubo de pasar, para reponer su salud, á la ciudad de Reus, donde tenía un hermano establecido, y allí se le ofreció ocasión de conocer al señor Hernández, gran amigo de Fortuny, profesor de dibujo y pintor de paredes. El señor Hernández fue el primer maestro de Clapés.”*<sup>76</sup>

No cabe duda que el temprano aprendizaje de Clapés con Hernández, despertó en nuestro personaje una verdadera pasión. Un interés que indudablemente se acrecentaría en su estancia formativa en Roma.

*“Clapés ha hecho dos distintos viajes al Uruguay, en donde tiene también á otro de sus numerosos hermanos. La primera vez que fue allí no llevaba otro propósito que ganar algún dinero para dirigirse á Roma, consiguiéndolo fácilmente”.*<sup>77</sup>

Por otro lado, en el Arxiu Clapés se encuentran fotografías atribuibles al pintor, que podemos datar hacia 1880, en cuyo fondo aparece la imitación del tapiz “Sara se despide de su madre Raquel”, cuyo original forma parte de la colección del Patrimonio Nacional. (V. Catálogo de obras de Clapés en esta misma tesis).

Sobre la habilidad de Clapés para la imitación de tapices con pintura y su dedicación a esa disciplina, debe mencionarse un comentario aparecido en “La Vanguardia”, en agosto de 1887, que señala que hacia esa fecha en el Salón Parés se encontraban expuestos dos retratos realizados por nuestro personaje, así como la imitación de un tapiz.<sup>78</sup>

Años más tarde, en 1899, se comentaba en la prensa barcelonesa, sin aludir el nombre del retratado, el retrato de Miquel Ibarz, realizado por Aleix Clapés. El cual se exponía en el Salón Parés. En ese retrato, -actualmente integrado a los fondos de la Casa Museu Gaudí-, el personaje tiene como motivo de fondo un tapiz. Seguramente otra obra de Clapés adquirida previamente por Ibarz.

*“El genial artista ha representado al opulento comerciante vestido de negro, sentado, con un codo apoyado sobre una mesa cubierta por pesado tapete de terciopelo recamado de oro, y un cigarro en la otra mano, sirviendo de fondo un tapiz flamenco con numerosas figuras de príncipes, princesas, damas, etc.”*<sup>79</sup>

Tres años después, en septiembre de 1902, Clapés expuso dos imitaciones de tapices, de nueva cuenta en el Salón Parés de Barcelona. En esta oportunidad, el artista presentaba además, tres retratos y un conjunto de mobiliario. Todo ello, encargo de “un capitalista de esta ciudad”. En la nota, el reportero de la exposición señala que los pseudotapices consistían en *“dos grandes escenas, que representan respectivamente ‘la Curación del Paralítico’ y un episodio del ‘Rapto de las Sabinas’*. Y elogia enseguida el trabajo de Clapés: *No puede llevarse más allá la ilusión de la verdad, pues se diría que son tapices del siglo XVI, descoloridos en parte por la acción del tiempo y por el roce, de tal manera que constituyen un verdadero trompe-l’oeil”*<sup>80</sup>

Debemos mencionar, además, las reproducciones de los cartones conservados por los familiares, así como los bocetos (v. catálogo) y la “Exposició de sis grans tapiços i diversos bocets del malaguanyat pintor n’A. Clapés” (“Exposición de seis grandes tapices y diversos bocetos del malogrado pintor A. Clapés”), efectuada en las “Galeríes Dalmau” de Barcelona, en 1924, cuatro años después del deceso del pintor.

Los “tapices” presentados en aquella ocasión eran: 1.- *Sara s’acomia de sa mare Raquel* (Sara se despide de su madre Raquel). 2.- *Episodi de la història d’Alexandre el Gran* (Episodio de la historia de Alejandro el Grande). 3.- *El davallament de la Creu* (El descendimiento de la Cruz). 4.- *Episodi de la Història de Sant Joan Baptista* (Episodio de la Historia de San Juan Bautista). 5.- *El Crist de la Misericòrdia* (El Cristo de la Misericordia). Y 6.- *L’Agorer Calchas* (El Agorero Calchas).<sup>81</sup>

De la entrega de Clapés a esa labor, su colaboración en la Pedrera, es la muestra mayúscula. Tomar en cuenta la trayectoria de Clapés en la disciplina de imitación de

tapices, zanja la polémica sobre su determinante participación en la decoración pictórica de la casa Milà.

#### Análisis de la obra pictórica decorativa de Clapés en la casa Milà

Como ya se ha dicho, son relativamente distintos los conceptos decorativos de los vestíbulos de la casa Milà. En el vestíbulo del Passeig de Gràcia, los tapices fueron copiados con una considerable fidelidad; mientras que en el de la calle Provença, se aprecia una mayor libertad interpretativa.

Poco se ha hablado de los realizados en los interiores de los pisos, las reproducciones ejecutadas en los muros de las magníficas estancias de las dos viviendas de mayor jerarquía del edificio de los Milà. Estos también fueron hechos con singular apego a los grabados de los tapices utilizados por Clapés.

A partir del trabajo de investigación desarrollado en torno a estos murales, nos queda exponer algunas hipótesis sobre la elección de los temas y el tratamiento formal de éstos. En primer término sostenemos la teoría de que no hay significados ocultos ni misterios por descubrir en los trabajos pictóricos de la casa Milà. Las hipótesis de Carandell que configuran una narración con estos motivos iconográficos relacionándolos con “La vida es sueño” de Calderón de la Barca y “Las Metamorfosis” de Ovidio, sólo se mantuvieron hasta que el propio autor descubrió el origen exacto de estas iconografías.

La manera como se ejecutaron los murales, lleva a establecer que la intención del proyecto pictórico decorativo era puramente estética. En el vestíbulo del Passeig de Gràcia hay una deliberada y obvia finalidad de promover en el usuario la ilusión de un jardín florido. Seguramente esa intención llevó a Clapés a proponer la reproducción de los tapices de la serie de “Vertumno y Pomona”, plétóricos de motivos florales y frutales, tan necesarios para la narración de los amores de estas deidades. Los tapices se copiaron lo más fielmente posible a los grabados en blanco y negro con los que Clapés contaba para tal fin; motivo por el cual las copias de Clapés y los tapices originales no coinciden en sus gamas cromáticas. Esa fidelidad a los “originales” llegó al extremo de copiar el detalle de las franjas que los rodean, delimitando con claridad cada uno de los tapices representados. Clapés complementa el proyecto con múltiples ramos de flores en techos y huecos donde no se emplazan los “tapices”.

Una aportación destacada, que representa una variación a la imitación de tapices, es el trabajo de *tromp l’oeil*, aplicado a la pared adyacente y al techo de la escalera de honor, que comunica el vestíbulo del Passeig de Gràcia con el piso principal. Este trabajo pictórico, crea la ilusión de transitar por una escalera flotante, que transcurre aledaña a un jardín, soportada por columnas a ambos lados. Para conseguirlo, Clapés dispuso la pintura de columnas en la pared adyacente a la escalera, que son la reverberación de las reales, ubicadas al extremo de los peldaños. Sobre la misma pared y por encima del ondulante arriero de mármol, Clapés también dispuso ramos de flores, pintados en apogeo primaveral. En perspectiva, sugiriendo lejanía, se pintaron campos de césped a la manera impresionista; mientras que un voladizo techo pintado, de sinuoso contorno, distrae al espectador de la percepción de la auténtica bóveda, entregada a la pared con una pronunciada curva, sin ángulos; tal como Gaudí ideó esquinas y uniones de todo el edificio. En la bóveda de la escalera, aquí y allá, hay flores y follajes que parecen surgir de un techo cubierto de *trencadís* blanco, también pintado, en consonancia con el banco monumental del park Güell y confirmando a la obra pictórica la más manida concepción ‘modernista’, en su sentido formal y decorativista. Debe recalcarse el tratamiento formal de los ramos, columnas, techo y césped pintados en la pared de la escalera, como si

hubieran sido realizados con fragmentos de cerámica (trencadís). De esa manera Clapés conciliaba hasta cierto punto el proyecto de decoración de patios y vestíbulos con cerámica, ideado inicialmente por Gaudí.

El Arxiu Clapés conserva fotografías de tiestos y ramos de flores del jardín de la casa de Clapés en Gracia. (V. Catálogo de fotografías atribuibles a Clapés en esta tesis). Algunas de ellas con el característico reticulado y numerado a lápiz, que alude a su reproducción artesana. Es posible que se hayan obtenido para este decorado de la Pedrera.



En cuanto al vestíbulo secundario de la casa Milà, el de la calle Provença, aún cuando fue trabajado con el mismo recurso imitativo, está enfocado de otra manera. Ya hemos comentado en el capítulo en el que hablamos de la decoración pictórica del salón principal del palau Güell, la manera en que los cuadros de Clapés se adaptan a los ángulos y a las vigas del espacio, a través de encajes y dobleces. Ese mismo concepto se lleva hasta sus límites en este espacio en donde a diferencia del hall del palau Güell, las paredes se entregan a los techos sin ángulos de por medio. Además, estos muros están terminados como volúmenes amorfos, presentando constantes convexidades. Esa irregularidad dificulta aún más la percepción concreta de paramentos y bóvedas. Mientras que una auténtica fragmentación de los murales representados, acentúa su carácter de flotación, a lo que también contribuye la ligereza de los colores usados.

La principal prueba que podemos esgrimir para despojar de significados ocultos estos murales y asignarles valores netamente decorativos, es que en el vestíbulo de la calle Provença, Clapés extrae estratégicamente desde tapices variados, figuras idóneas por su forma y por su cualidad de potencial impacto, para enclaves determinados de la superficie disponible. Así por ejemplo, del tapiz “La Ira”, elige sólo algunos personajes para plasmarlos en la pared contigua a la escalerilla que conduce al entresuelo, sin atender el estricto orden del mural, -como es el caso del vestíbulo de Passeig de Gràcia-; eliminando de su secuencia original a una jinete del mismo tapiz, para plasmarla justo a la entrada del mismo vestíbulo, consiguiendo con ello destacar la belleza de la figura y asimismo dar jerarquía al espacio donde fue plasmada. De la misma forma, en la escalera de vecinos, Clapés repite al personaje principal del mural “La Gula”, colocándolo en el tramo de pared correspondiente al arranque de la escalera y también, muy cercano, en la bóveda de la misma escalera.

Con respecto al techo del vestíbulo, confluyen en un mismo espacio motivos correspondientes a tres tapices, sin que se definan sus contornos ni límites: el de “La



Profetisa Casandra”, el del “Naufragio de Telémaco” y también el de “La entronización de Rómulo”. Llegando incluso a omitir a Rómulo, el personaje principal del tapiz en la pintura de la bóveda. Una prueba más de que Clapés no estaba interesado en desarrollar un mural literario y en este caso ni siquiera unas imitaciones fidedignas.

De acuerdo a las características de los murales, podríamos suponer que se realizaron en cuatro etapas diferenciadas. Primeramente se trabajarían las pinturas de los interiores de los dos pisos principales: el del Passeig de Gràcia, reservado para los dueños del edificio y el de la calle Provença. Ese orden de decoración pictórica lo deducimos considerando la presión que ejercieron los Milà a Gaudí, para poder obtener las cédulas de habitabilidad de las viviendas y de ese modo poder alquilarlas a la mayor brevedad posible. Gaudí firmó un certificado por el cual se consideraba lista la planta principal del edificio, a finales de 1910.<sup>82</sup>

*“Doña Rosario, alarmada por el coste de las obras, pidió permiso para poder empezar a alquilarlos en diciembre de 1910. Tres meses después, el Ayuntamiento certificaba que la nueva casa era muy higiénica y que no había problemas para ocupar los pisos, pero hasta octubre de 1911 no llegó el primer permiso, el del principal, destinado al matrimonio Milà-Segimon”.*<sup>83</sup>

Seguramente en una segunda etapa, los pintores realizaron los murales del vestíbulo del Passeig de Gràcia. Con unas imitaciones de los tapices fieles a los originales, trazos detallistas y unos resultados preciosistas. En esta entrada, la presencia de una pintura que trata de ser el trampantojo de un trencadís, nos conduce a un cierto modernismo. Hacia 1911, el término debe entenderse más como estilo decorativo que como actitud innovadora. El Arxiu Mas, conserva una fotografía de este vestíbulo, datada en 1911, con la pintura decorativa concluida.<sup>84</sup>

Los murales del vestíbulo de la calle Provença, presentan dos estilos también muy diferenciados. Por un lado los de la escalera hacia el entresuelo y el techo y por otro los de la escalera de vecinos.

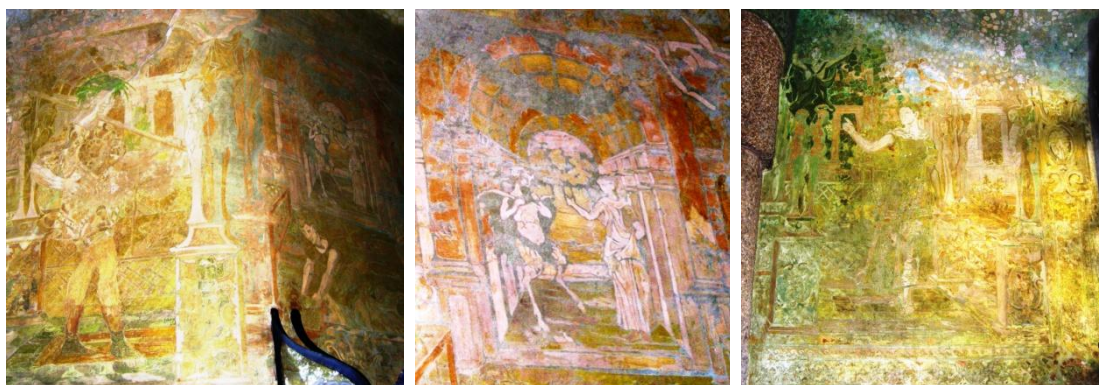


Tapiz “Vertumno transformado en agricultor”. S. XVI, Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. (1986)

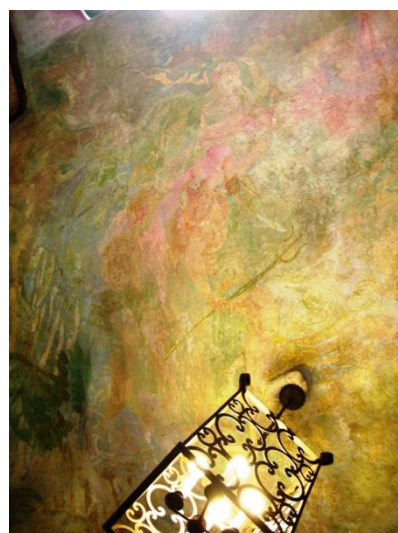




Grabado del tapiz "Vertumno transformado en agricultor", conservado en el Arxiu Clapés, con la cuadrícula que el pintor trazó para su posterior reproducción en la casa Milà, en el vestíbulo correspondiente al Passeig de Gràcia. Ca. 1911



Aleix Clapés. Imitación del tapiz "Vertumno transformado en agricultor". Fragmentos. Casa Milà, Ca. 1911.

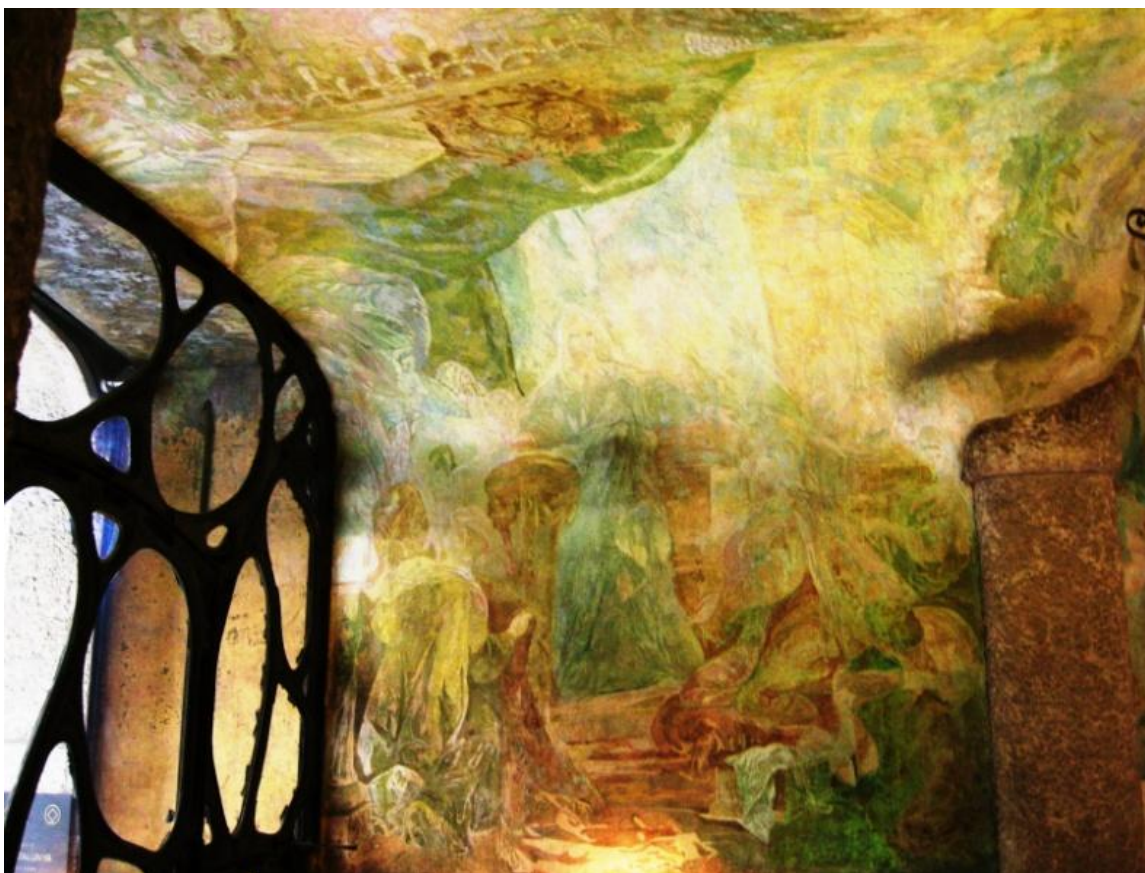


Izq. Reproducción del tapiz "Naufragio de Telémaco", conservado en el Arxiu Clapés, con la cuadrícula que el pintor trazó, para su posterior reproducción. Der. Aleix Clapés, "Naufragio de Telémaco". Casa Milà, bóveda del vestíbulo correspondiente a la calle Provença. Ca. 1911



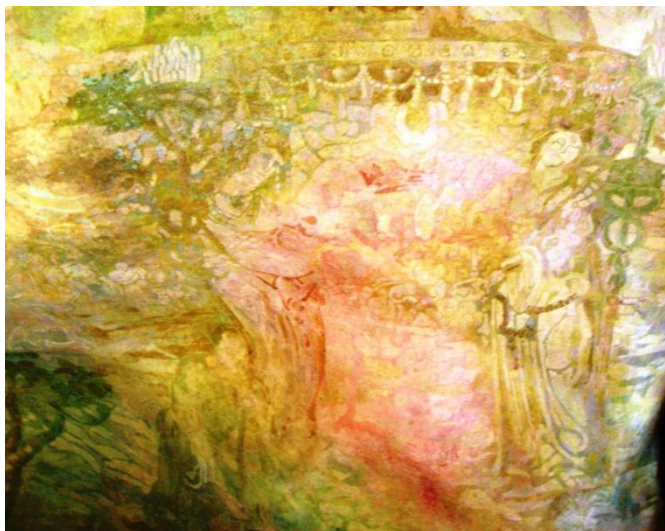
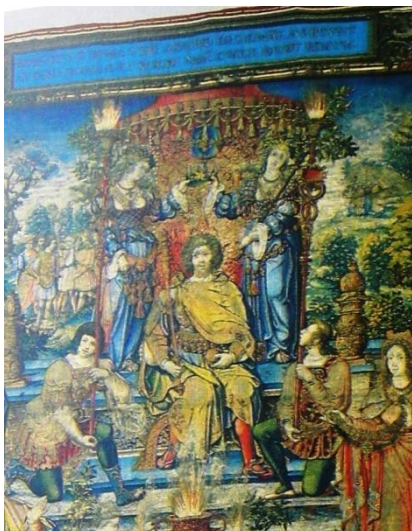


Reproducción del tapiz “La profetisa Casandra prediciendo la ruina de Troya”, conservado en el Arxiu Clapés, con la cuadrícula trazada por Aleix Clapés, para su reproducción en la casa Milà, en el vestíbulo correspondiente a la calle Provença.



Aleix Clapés. “La profetisa Casandra prediciendo la ruina de Troya”. Casa Milà. Vestíbulo de la C. Provença. Ca. 1911.





Izq. Fot. Tapiz “Rómulo elevado al trono de Roma”. S.XVI. Fot. Catálogo del Patrimonio Nacional (1986). Der. Aleix Clapés. Imitación del tapiz “Rómulo elevado al trono de Roma”. Casa Milà, Techo del vestíbulo de la C. Provença. C.1911



Tapiz “La Ira”. S. XVI. Fot. Catálogo del Patrimonio Nacional (1986)



Aleix Clapés. “La Ira”. Fragmentos. Casa Milà. Vestíbulo de la C. Provença. Izq.: Escalera hacia el entresuelo. Der.: Pared del lado derecho del vestíbulo. Ca. 1911.

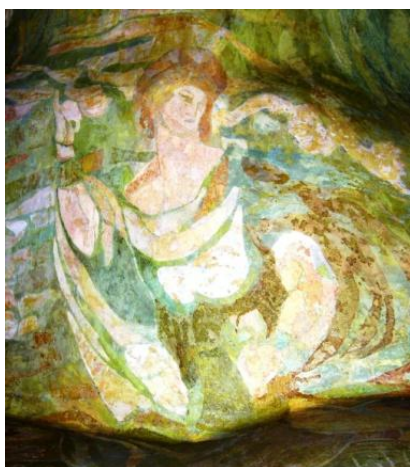


Pueden considerarse los del techo y la escalera hacia el entresuelo, los mejores de todo el conjunto. Clapés desarrolla aquí unos murales al óleo, tratados con la transparencia y evanescencia propios de las acuarelas. Un recurso plástico que había practicado en numerosos retratos, cuyos contornos y fondos se confunden. El edificio adquiere con estos trabajos paralelismo con los palacios e iglesias renacentistas, ya que en ellos el pintor retoma su temprana formación romana relativa a la pintura mural clásica. Debe destacarse también, el nivel de abstracción practicado, no obstante tener como base temática, los mismos grabados utilizados en toda la decoración pictórica.

Seguramente la última parte del trabajo, se realizó en la escalera de vecinos del mismo vestíbulo, hacia 1912; en donde fragmentos de “La Gula”, están realizados al más puro estilo noucentista. La dura crítica aplicada al trabajo de Clapés, por Feliu Elias, relativa al supuesto desprecio que el pintor tenía para con sus colaboradores, no es del todo verdadera. Eso lo podemos afirmar atendiendo a que en esta parte del trabajo, nuestro personaje, en los últimos años de su vida, con 66 años de edad (murió poco después de cumplir 74 años); no obstante ser un pintor realista, post romántico y modernista, demuestra un respeto manifiesto por los intereses creativos de Nogués, Pascual y Lostau, que, fieles al espíritu de su tiempo, se interesaron en las propuestas plásticas del noucentisme, un hecho patente en la huella que imprimieron al mural que comentamos.



Tapiz “La Gula”. S. XVI. Fot. Catálogo del Patrimonio Nacional. (1986)



Aleix Clapés. “La Gula”. Fragmentos. Casa Milà. Izq.: Bóveda de la escalera de vecinos. Der.: Pared del lado derecho de la escalera de vecinos. Vestíbulo C. Provença. Ca. 1911

## Decoración del piso de Alberto Gache, Cónsul de Argentina

El testimonio documental de las pinturas murales en los pisos principales, son las fotografías que se conservan en el Arxiu Mas, datadas entre 1914 y 1917, correspondientes a los interiores de uno de los pisos de la Pedrera: el principal del vestíbulo de la calle Provença, que por la fecha de las fotografías citadas, estaba siendo habitado por Alberto Gache, Cónsul General de la República Argentina.

Joan Bassegoda y Josep Casamartina han obviado los datos del Arxiu Mas que indican que las instantáneas fueron captadas en el piso Gache y han adjudicado erróneamente los espacios fotografiados, al piso de los Milà.<sup>85</sup>

*“Tot amb tot, dues fotografies de l’Arxiu Mas permeten veure un dels salons del pis dels Milà amb pintures murals fetes amb el mateix estil que als vestibuls. És l’únic testimoni gràfic, de la presència, al pis dels Milà, de la decoració dirigida per Clapés i realitzada per Pascual, Nogués i Lostau”.*<sup>86</sup>

Casamartina, aceptando sin cuestionamientos el artículo de Bassegoda que hemos citado aquí repetidamente, dedujo erróneamente que la decoración de los interiores fotografiados, más allá de pinturas murales, es decir, la correspondiente a muebles y complementos, fue realizada por Aleix Clapés. Como comentario a la fotografía de Mas del salón principal del piso de Alberto I. Gache, Cónsul General de la República Argentina, ubicado en el piso principal de la casa Milà, correspondiente a la calle Provença y datada en 1914; apunta:

*“Clapés, que aquí es va posar a les ordres de la Sra. Milà i va decorar el pis en un estil mig Lluís XVI, mig vienès en to menor, tal como llavors començava a posar-se en boga entre la burgesia barcelonina, que deixava de consumir Modernisme perquè el trobava passat de moda.”*<sup>87</sup>

En una visita de Rubén Darío a Barcelona, realizada en enero de 1914, se personó en la casa Milà para saludar a su amigo, el cónsul Alberto I. Gache y, ante la estatua de la Niké de Samotracia, que encabezaba la decoración de la Sala principal de la residencia, escribió unos inspirados versos que tituló “La Victoria de Samotracia”. Tres años más tarde, en la revista bonaerense “Plus Ultra”, se relataba el acontecimiento y se detallaba la colección museística de Gache en su piso de la casa Milà, con obras “de Bernardo de Quirós, varias telas de pintores modernos, aguas fuertes y pasteles de diversos autores, sanguinas y apuntes del Correggio, Poussin, Aníbal Carracci, el Perugino, etc. Y varias notas irónicas del celebrado humorista Tito Saubidet, autor de las ilustraciones de los ‘Cuentos del Tío’”.<sup>88</sup>

*“Fue una tarde en Barcelona, en aquella roca civilizada del Paseo de Gracia, donde tiene su residencia el Cónsul General de la República Argentina en España. (...) Las paredes decoradas con telas de suaves colores, reproducen escenas de Rubens; dos tapices japoneses nos sugieren un mundo exótico, un lienzo de Quirós nos habla de la Isla Dorada; una mujer española —escuela Goya— nos mira desde su caballete con la majestad de una reina, muy reina y muy mujer; dos cuadros de Marín Ramos, genial impresionista, descubren a mis ojos, como nadie lo había hecho hasta ahora, la Andalucía gitana y trágica, otros de Hongrell, el admirable colorista nos muestra la huerta de Valencia; y aquí y allá sedas y mantones de Manila sobre los sofás, plantas*

*exóticas y jarrones de Sakuama y Sèvres... Al fondo, dominando la fantástica decoración, la Victoria de Samotracia, en toda la grandeza de su mármol, inmortal...”*<sup>89</sup>

La importancia de la colección de arte de Gache, y, más aún, su personalidad influyente en las relaciones culturales, comerciales y políticas entre España y Sudamérica, hace inconcebible que morase en un piso decorado al gusto de la señora Segimon de Milà propietaria del inmueble, quien según sostiene Casamartina fue quien indicó a Clapés el concepto decorativo de su residencia, para que éste lo desarrollase siguiendo sus criterios.

Debe quedar manifiesto, pues, que las fotografías de la colección del Arxiu Mas correspondientes a los interiores del piso principal de la Pedrera, nos presentan el salón de la residencia de Alberto I. Gache, tal como oportunamente lo señaló el fotógrafo Adolf Mas en sus anotaciones. En esas fotografías puede apreciarse la decoración mural de Aleix Clapés, que nos presenta reproducciones de tapices de la serie “Los Héroes de la Guerra de Troya”. Del lado izquierdo, un fragmento de “El Sacrificio de Ifigenia” y en el extremo derecho un fragmento de “La Profetisa Casandra”. Por detrás de la estatua de la Niké de Samotracia, el más importante de los murales, no ha podido ser identificado, puede tratarse de una reproducción de Rubens, tal como lo explica Valentín de Pedro, en su nota sobre el poema de Darío. Hay otro pequeño segmento de tapiz al lado derecho del arco, que tampoco hemos podido identificar.

En cuanto al mobiliario y complementos decorativos que Casamartina adjudica a Clapés siguiendo las instrucciones de la Sra. Milà, en realidad fueron elegidos y adquiridos por los Sres. Gache, sin que los propietarios del inmueble tuvieran nada que ver.

Debe anotarse también que no hay motivos religiosos explícitos en las pinturas murales de vestíbulos y piso Gache, seguramente como precaución, a results de los hechos de la Setmana Tràgica (1909).

En cuanto a la pintura decorativa de los muros que limitan los dos patios interiores de la casa Milà, estamos de acuerdo con la hipótesis de Giralt-Miracle, quien en el artículo que hemos citado previamente, señala que por su estilo, es atribuible a Josep Maria Jujol. Esta conclusión puede reforzarse indicando la obvia diferencia cromática de los murales de Clapés y los de las paredes de los patios. Los primeros, trabajados con colores suaves y las segundas con potencia cromática. Conceptos plásticos muy diferentes que se explican con la adjudicación a Jujol de las pinturas de los patios, cuya fuerza e intensidad coincide con trabajos del mismo autor, especialmente en lo concerniente a las coloraciones cobalto y rojo óxido.<sup>90</sup>



Izq. Fot. Adolf Mas © Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Sala del Consulado de la Rep. Argentina. Piso Gache. Casa Milà, 1917. Der. Página de la revista “Plus Ultra”, Número 11, Buenos Aires, febrero de 1917.



Fot. Adolf Mas © Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Sala del Consulado de la Rep. Argentina. Piso Gache. Casa Milà, 1914



Fot. Adolf Mas © Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Retratos de señorita no identificada, con traje del siglo XVIII. Sala del Consulado de la Rep. Argentina. Piso Gache. Casa Milà, 1917





Reproducción del tapiz “El sacrificio de Ifigenia”, conservado en el Arxiu Clapés, con la cuadrícula trazada por Aleix Clapés, para su reproducción en la casa Milà, en la vivienda de Alberto Gache, Cónsul de Argentina, ubicada en el piso principal correspondiente a la calle Provença.

En diciembre de 1920, Aleix Clapés falleció mientras decoraba la escalera del recién inaugurado Manicomi del Hospital de la Santa Creu, ubicado en Sant Andreu, un distrito integrante del Ayuntamiento de Barcelona. Un hecho que nos conduce a deducir algunos aspectos primordiales en la biografía de nuestro artista:

El primero de ellos consiste en establecer la participación activa de Clapés, dentro del trabajo pictórico de la casa Milà, a pesar de su edad avanzada. Es decir, que el trabajo de Nogués, Pascual y Lostau, fue un apoyo complementario a una tarea no sólo dirigida por Clapés, sino también desarrollada con sus propias manos. Una conclusión a la que llegamos bajo la premisa de que si Clapés era capaz de realizar un vigoroso trabajo en el Manicomi, nueve años más tarde, cuando tenía 74 años, la edad de su deceso, está claro que también lo efectuó durante el periodo de la decoración de la Pedrera.

En segundo lugar, debemos considerar el predominio de la copia en el trabajo del pintor, sobre la propuesta temática, hacia el declive de su obra pictórica. Si en su trabajo en el palau Güell (1892) Clapés condensaba una trayectoria propositiva y revolucionaria iniciada en la década de los ochenta del siglo XIX, en el trabajo de la casa Milà (1911), Clapés abandona su personalidad revulsiva y se abandona a la imitación de sus estimados tapices creando ámbitos influidos por Rubens, Tiziano o Mengs, tan admirados por el artista.

Podemos deducir, por ello, el tipo de trabajo que Clapés desarrollaba en la escalera del Manicomi, hacia la época de su deceso (diciembre de 1920): copias y más copias. Debe considerarse también su delicado estado de salud mental, que fue el que lo llevó a relacionarse con los administradores del Hospital. La familia de Clapés señaló en su momento, la condición de enfermo mental del artista hacia el final de su vida; declaraciones que llevaron a Ràfols a indicar en la biografía de Clapés, que el artista había muerto demente.<sup>91</sup> Un hecho que no se corresponde a la realidad con fidelidad, puesto que esa supuesta demencia seguramente desarrollaba crisis episódicas. No

olvidemos el trabajo que Clapés realizaba por los días de su fallecimiento y la nota que se conserva en el Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, -que citaremos en la sección sucesiva de este estudio-, escrita con cordura por el pintor, un día antes de su muerte.<sup>92</sup>

Según el testimonio de su bisnieta, Clapés, en sus últimos años de vida, no permitía que entrara ninguna persona a su estudio, a excepción de su primer nieto, Josep Maria Real Clapés, -padre de la depositaria del Arxiu Clapés-, nacido en septiembre de 1916. Tampoco comía otra fruta que no fuera la que él mismo arrancara de sus árboles frutales. Debido a ese frágil estado de salud mental, no debe sorprender que su carácter no fuera todo lo dulce que los “defensores” de Nogués hubiesen deseado.

### 3 *Pasión y muerte de Aleix Clapés* *¿Serán los órganos viejos en demasía?*

Aleix Clapés escribió de su puño y letra, sobre una tarjeta de visita -en la que sólo figura su nombre impreso con elegante tipografía-, una nota sin fecha que seguramente fue redactada el 16 de diciembre de 1920, la víspera de su deceso. Con trémula caligrafía, el pintor reclamaba a Francisco de P. Xercavins, director del “Manicomio del Hospital de la Santa Cruz”,<sup>93</sup> su colaboración:

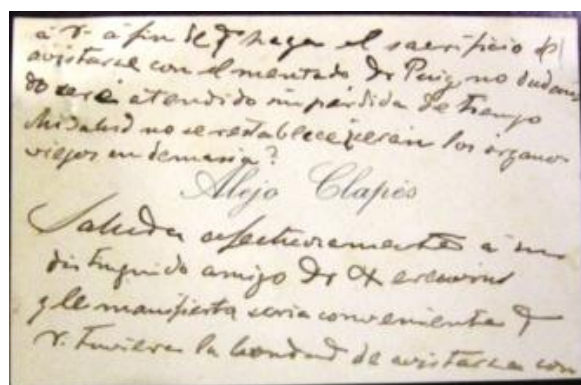
*“sería conveniente que V. tuviera la bondad de avistarse con el Sr. Canónigo Dr. Puig ya que V. podrá darle explicaciones detalladas del asunto que se trata”.*<sup>94</sup>

En el mismo documento, Clapés menciona que por encontrarse el canónigo Dr. Puig “de turno” es a él a quien Xercavins tiene que dirigirse. Para conseguir su mediación, Clapés acude al impacto que seguramente conseguiría en el destinatario de su nota, al aludir su delicado estado de salud:

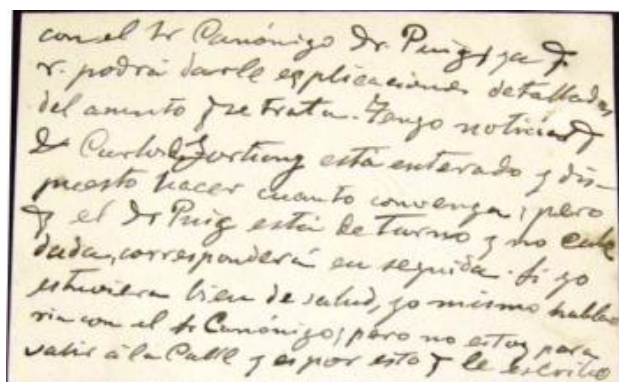
*“Mi salud no se restablece. ¿Serán los órganos viejos en demasía?”*

Una ironía tenebrosa, si consideramos la inminente muerte del firmante y su indudable malestar. Clapés insiste líneas abajo en sus dolencias:

*“Si yo estuviera bien de salud, yo mismo hablaría con el Sr. Canónigo, pero no estoy para salir a la calle y es por esto que le escribo.”*



*a V. a fin de que haga el señalamiento de  
 avistarse con el Sr. Canónigo Dr. Puig, no dudando  
 de que le será de mucha utilidad. Tengo noticia de que  
 mi salud no se restablece ¿serán los órganos  
 viejos en demasía?*  
*Aleix Clapés*  
*Saluda respetuosamente a mi  
 distinguido amigo Dr. Xercavins  
 y le manifiesta sería conveniente que  
 V. tuviera la bondad de avistarse con*



*con el Sr. Canónigo Dr. Puig, ya que  
 V. podrá darle explicaciones detalladas  
 del asunto que se trata. Tengo noticia de que  
 el Sr. Canónigo Dr. Puig está de turno y no es  
 posible hacer cuanto convenga, pero  
 si el Dr. Puig está de turno y no es  
 posible, corresponderá en su sequida. Si yo  
 estuviera bien de salud, yo mismo hablaría  
 con el Sr. Canónigo, pero no estoy para  
 salir a la calle y es por esto que le escribo.*

Nota de Aleix Clapés a los directivos del “Hospital de la Santa Cruz y San Pablo” de Barcelona. 16 de diciembre de 1920. Arxiu històric del Hospital.

La estructura administrativa del “Hospital de la Santa Creu i Sant Pau” de Barcelona se conformaba con dos canónigos de la Catedral y dos regidores, que delegaban en el Prior del manicomio la gestión y en el director médico la parte clínica. El control pasaba por la MIA (Muy Ilustre Administración) y todo queda reflejado en las actas de la misma. Clapés por ello pide a Xercavins, -director médico del manicomio- que haga de intermediario entre él y el Canónigo Sebastián Puig, uno de los administradores del Hospital de la Santa Cruz.<sup>95</sup>

La petición de Clapés surtió efecto. Ello queda patente en la carta que Xercavins redactó en Sant Andreu (Barcelona), el 16 de diciembre de 1920. En ella, en su calidad de médico director del Manicomi de la Santa Creu, saluda al Dr. Puig a quien le expone el motivo de su misiva:

*“Díjome el Sr. Clapés que hizo una compra de tubos de pintura a Alemania, con lo que se ahorra mucho dinero; que no habría dicho nada a VV. Si se hubiera fallado su pleito, que no pudo verse por enfermedad del pte. Y que ahora se ve precisado a hacer algún pago”.*<sup>96</sup>

En esas pocas líneas Xercavins nos explica los problemas que angustiaban a Clapés en sus últimos días. Esas mismas frases aluden a un pleito legal “que no pudo verse” y a la compra de nuestro hombre de unos “tubos de pintura a Alemania”, lo cual sugiere que Clapés iniciaba trabajos pictóricos en la institución mencionada.<sup>97</sup>

En una tercera carta, dirigida también a Puig y fechada el viernes 17 de diciembre de 1920, Xercavins explica que había recibido una llamada de Clapés hacía “tres o cuatro días”; “le dije que lo hablara él mismo, pues yo no quería meterme en tales asuntos”, -señala Xercavins- “No obstante ayer tarde recibí la tarjeta que habrán entregado a V. S. hoy”. (Muy posiblemente se refiera a la tarjeta de Clapés ya reseñada).

Y continúa:

*“Falleció hoy, fui a saludar a la familia, y me ha parecido deducir que le vencía algún pago, y que quizás para ver si obtenía la cantidad, decía él haber hecho la compra de colores”.*<sup>98</sup>

Antes de despedirse, Xercavins indica a Puig que:

*“A ser la compra verdad podía a VV. Poner en cierto compromiso moral para pagar dicha factura”.*<sup>99</sup>

En una esquila aparecida en “La Vanguardia” el sábado 18 de diciembre de 1920, se informaba el deceso del pintor acaecido el día anterior. La esquila era firmada por su esposa, Gumersinda Llunas, su hija Teresa, su hijo político, José Real, sus nietos, sus hermanos, Félix y Eduardo (ausentes); sus hijastros Serafina y Mariano (también ausentes), sus sobrinos, primos y demás parientes. En la misma publicación se invitaba a la ‘casa mortuoria’ es decir el que había sido el domicilio del pintor, ubicada en la calle Argenton 25, de la villa de Gracia (Barcelona) a las 10 de la mañana, para acompañar el cadáver del artista a la iglesia parroquial y posteriormente al cementerio del Sud Oeste.<sup>100</sup> Pese a ello, a las honras fúnebres que se celebraron en la Parroquia de Sant Joan de Gràcia, acudieron sólo unos cuantos allegados, ya que las temperaturas que se registraron en la ciudad por aquellos días fueron especialmente frías, llegando incluso a nevar, cosa nada común en la capital catalana.<sup>101</sup>

De acuerdo a una breve nota de prensa, Clapés fue sepultado en el “Cementeri Nou” (oficialmente “Cementerio del Sud Oeste”) de Barcelona, la tarde del sábado 18 de diciembre de 1920.<sup>102</sup> Después del entierro, Teresa Clapés, hija del difunto, improvisó una exposición en el estudio del pintor, ubicado en su propio domicilio de la calle Escorial (la casa de Clapés se ubica en el cruce de las calles Escorial y Argentona). Entre las personas que asistieron a la exposición, estuvo el célebre amigo de nuestro personaje: Antoni Gaudí.<sup>103</sup>

En una esquila que distribuyó la familia de Clapés, se invitaba a los funerales del pintor que se verificaron en la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Gracia el 3 de enero de 1921, a las diez de la mañana en la capilla del Santísimo Sacramento. La esquila fue firmada por los deudos del finado: su viuda, Gumersinda Llunas; su hija, Teresa Clapés Llunas y el marido de ésta, Josep Real; así como sus nietos, sus hermanos Feliu y Eduard Clapés Puig, -ausentes-; sus hijos entenados: Serafina y Marià Ferré Llunas – también ausentes-, así como por sobrinos, primos y demás parientes.<sup>104</sup>

En el acta de la “MIA” del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo correspondiente al 17 de diciembre de 1920, consta la defunción del pintor Clapés:

*“Quedó enterada la Administración con sentimiento de la defunción del notable artista Don Alejo Clapés, el que con la genialidad en él característica y en forma por completo desinteresada, decoraba actualmente el vestíbulo y escalera del Manicomio, ACORDÁNDOSE delegar al suscrito Secretario para que en representación de ésta Administración concorra al entierro y dé el pésame a la familia del finado (q.e.p.d.)”.*<sup>105</sup>

El Canónigo de la Catedral de Barcelona, Sebastián Puig, responsable del pago de los “colores alemanes” a Clapés, cumplió con lo que el psiquiatra Xercavins entendía como su “compromiso moral”. En el acta de la “MIA” del Hospital de la Santa Cruz correspondiente a la sesión del 11 de marzo de 1921, a la que asistieron los señores Jaime Cararach, Carlos de Fortuny, Sebastián Puig y José Jorge Vinaixa se asienta que

*“Enterada la Administración de que la familia del pintor Don Alejo Clapés (q.e.p.d.), se halla con dificultades económicas y teniendo en cuenta los beneficios dispensados por dicho artista al Manicomio de este Hospital, SE ACORDÓ comisionar al Administrador Don Carlos de Fortuny para que enterado del caso estudie la manera de ayudar a la familia del Sr. Clapés, de un modo delicado.”*<sup>106</sup>

Consecuentemente y según consta en el acta de la sesión del 18 de marzo de 1921, Carlos de Fortuny dio fe de *“la difícil situación económica en que se encuentra la familia del notable pintor Don Alejo Clapés (q.e.p.d.), el que con tanto entusiasmo y tan desinteresadamente había tomado a su cargo la decoración del vestíbulo y la escalera principal del Manicomio”*. El propio Fortuny *“entendía que ésta Administración como atención a su memoria y hasta como recompensa a los trabajos ya practicados, por más que el Sr. Clapés los hacía sin retribución, debía ayudar en algo a su familia, por lo que proponía se le entregase de momento una cantidad que podría ser de 3.000 pesetas y se adquiriera una de sus notables obras para decorar la Sala de Juntas del nuevo Hospital de la Santa Cruz y San Pablo”*, por lo que la Administración otorgó su conformidad a la propuesta del administrador.<sup>107</sup>

En el “Diccionario Ràfols de Artistas de Cataluña Baleares y Valencia”,<sup>108</sup> se asienta que Clapés falleció demente. Situación que confirmaron a este sustentante descendientes del pintor.<sup>109</sup> El hecho de que Clapés trabajara en la decoración pictórica

del manicomio sin retribución económica, podría obedecer a las intenciones del programa terapéutico de la institución.<sup>110</sup> El móvil de la locura sería la conexión lógica entre Clapés y la sección del Hospital de la Santa Creu dedicada a enfermedades mentales, cuya sede, ubicada en Sant Andreu, al norte de Barcelona, había sido concluida en la década de 1910. La ley de protección de datos impide la búsqueda documental de los probables padecimientos mentales de Clapés.<sup>111</sup> La supuesta condición de ‘demencia’ del artista hacia el final de su vida es un hecho que no se corresponde a la realidad con fidelidad, puesto que es evidente que sus padecimientos desarrollaban crisis episódicas. No olvidemos el trabajo que Clapés realizaba por los días de su fallecimiento y la nota que se conserva en el Arxiu Històric de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, que ya hemos citado, escrita con cordura por el pintor, un día antes de su muerte.<sup>112</sup>

En la sesión del 29 de abril de 1921, los administradores del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau acordaron entregar a la familia de Clapés la cantidad de 4.000 pesetas como pago por la adquisición de un cuadro del pintor: *“la cantidad máxima que ésta Administración puede destinar a tal objeto”*.<sup>113</sup>

Una quincena más tarde en el acta de la “MIA” del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau se señala el objeto de arte que había de significar el apoyo económico a los deudos de Clapés, o bien, el pago a los trabajos que el pintor dejó inconclusos en el Manicomio:

*“la familia del pintor Clapés, a la que se enteró del último acuerdo referente a la adquisición de un cuadro, había manifestado que en atención al Hospital, aun que su valor fuese superior a la cantidad votada, ofrecía por ello el cuadro titulado “Entierro de Santa Eulalia”*.<sup>114</sup>

---

<sup>1</sup> LAHUERTA, J.J., *Univers Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 43.



<sup>2</sup> TRULLÉN, J.M., *Hi ha una museografia modernista?*, dentro de: FONTBONA F. (dir.), “El Modernisme”, Vol. V, Barcelona, Edicions L’Isard, 2002, pp. 71 y ss.

Trullén señala que en 1884, los hermanos Francesc y Josep Masriera, estrenaban en la calle Bailén, de Barcelona, un *temple taller* cuyo proyecto arquitectónico había sido encargado a Josep Vilaseca. El edificio tenía la doble función de estudio y recinto para albergar su importante colección de arte.

En aquel mismo año, se inauguraba en Vilanova i la Geltrú, (Garraf, Barcelona), la Biblioteca Museo Víctor Balaguer, obra del arquitecto Jeroni Granell. La presentación museográfica de las obras de arte dentro de la Pinacoteca del Museo de Vilanova, realizada por Granell, al alimón con Josep Ferrer i Soler, denotaba el influjo de los estudios taller que algunos de los grandes artistas de la época tenían en Europa.

<sup>3</sup> op. cit.

<sup>4</sup> BRU, R., *Notes pel col·leccionisme d’art oriental a la Barcelona vuitcentista*, “Butlletí de la Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi”, Barcelona, 2004.

<http://ricarbd.files.wordpress.com/2011/10/colc2b7leccionisme-art-japonecc80s.pdf>, pp. 238-239

“Todos los objetos los tenía en su taller, en el tercer piso del número 30 de la rambla del Centro, que tenía abierto al público y a toda aquella persona que quisiera conocer alguna de las piezas que poseía (...) esta galería era muy frecuentada tanto por artistas como por aficionados al mundo del arte, la historia y las antigüedades.

Después de un vestíbulo lleno de muebles y cuadros, un corredor llevaba hasta la sala principal. Era un gran salón perfectamente iluminado con luz cenital gracias a una gran claraboya de cristal, lleno de cerámicas de toda clase, un parquet con pieles de foca y de oso, grandes jarrones, arcas góticas, vestidos y calzado de corte y un largo etcétera que se extendía a las otras estancias como por ejemplo el dormitorio, donde rodeando una magnífica cama había toda clase de tejidos y tapices persas, turcos, chinos y japoneses”.

<sup>5</sup> PUIGGARÍ, J., *Álbum heliográfico del Gabinete de curiosidades artísticas de D. José Ferrer y Soler*, Barcelona, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. Imprenta de Luis Tasso, 1884, pp. 25-26

<sup>6</sup> TRULLÉN, J.M., *Hi ha una museografia modernista?*, dentro de: FONTBONA F. (dir.), “El Modernisme”, Vol. V, Barcelona, Edicions L’Isard, 2002, p. 79.

<sup>7</sup> OPISSO, A., *Arte decorativo*, “La Vanguardia”, Barcelona, 27-9-1902, p. 4.

<sup>8</sup> ASSOCIACIÓ AMICS DE GAUDÍ, *Fichas sin referencias, correspondientes a los muebles y retratos de la “Sala Ibarz-Marco”*. Barcelona, Casa Museu Gaudí.

“Muebles procedentes del salón de los señores Ibarz Marco. C. 1898-1904. Ingreso, 1963. Precio 10.000 pesetas juntamente con el resto del mobiliario Ibarz”.

“Retrato del señor Ibarz”: Óleo. 195 x 135 (la tela), 240 x 187 cm (con marco). C. 1890-1920. Donación.

“Retrato de la señora Ibarz”: Óleo. 104 x 86 (la tela), 146 x 125 (con marco). C. 1890-1910. Donación.

<sup>9</sup> CASANELLES I IBARZ, J., CULLÀ I CLARÀ, J. B. (ed.), *Memòries i biografia*, Ajuntament de Barcelona, Regidoria d’Edicions i Publicacions, 1991, p. 9.

<sup>10</sup> En una llamada telefónica que el sustentante realizó al entonces director del museo, Josep Maria Garrut i Romà (1915-2008), en septiembre del 2001, el señor Garrut no pudo precisar el domicilio desde donde se trasladaron las piezas al almacén de la “Associació d’Amics de Gaudí” de la que fue miembro fundador; Garrut, sin embargo, recordó que fue un becario mexicano que colaboraba con los “Amics de Gaudí”, quien acudió al domicilio de los herederos, a realizar el traslado de las piezas.

Por su parte, la hipótesis acerca de la casa donde pudieron haber sido emplazados originalmente los muebles diseñados por Clapés, que aquí mencionamos, es debida a la historiadora de arte, Teresa-M. Sala, consultada sobre el particular por este sustentante.

<sup>11</sup> LACUESTA, R. y GONZÁLEZ, A., *Arquitectura modernista en Catalunya*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990. p. 54

<sup>12</sup> Una información que los descendientes de Miquel Ibarz debieron dar a la Associació Amics de Gaudí en la ocasión de la compra-venta.

<sup>13</sup> PERNAU, José, *Dalí y su conferencia en el Parque Güell*, “El Correo Catalán”, Barcelona, 28-09-1956.

<sup>14</sup> *Conferencia del pintor Salvador Dalí en el Parque Güell*, “La Vanguardia”, Barcelona, 30-09-1956, p. 32

<sup>15</sup> SALA, T. M., *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona; Universitat de Girona. Servei de Publicacions; Edicions y Publicacions de la Universitat de Lleida; Museu Nacional d’Art de Catalunya., 2006, p. 137.

“Ni Homar ni Busquets llegaron a romper del todo con los esquemas del mobiliario tradicional, no dejaron de ornamentar de forma más o menos naturalista una mesa, una silla, un armario... sólo Gaudí fue quien se enfrentó de forma intuitiva ante este reto con la producción de formas orgánicas en el diseño de mobiliario”.

<sup>16</sup> LAHUERTA, J.J., -Lahuerta, *Torre dels Dimonis o Casa Nova (Sant Feliu de Llobregat, Barcelona)*, dentro de: RAMÍREZ, J.A. (Ed.), “Esculturas Margivagantes. La arquitectura fantástica en España”. Madrid, Ediciones Siruela, S. A., 2006. pp 85-86

<sup>17</sup> *Notas Locales*, “La Vanguardia”, Barcelona, 7-11-1903, p. 2

<sup>18</sup> CIRICI PELLICER, A., *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona, Aymá, Editor, 1951, p. 213

“Fue muy importante la casa Casas y Bardés (antes Bardés y Cía.) en la que confió Puig i Cadafalch (1900) para decorar la casa Amatller en el mismo estilo neogoticista del edificio y que fue encargada al año siguiente de realizar los proyectos de Antonio Gaudí para el mobiliario de la casa Calvet”.

<sup>19</sup> op. cit., p. 252

Cirici menciona entre los trabajos de Esteva el conjunto del palacio Pérez, del arquitecto Ruiz, ubicado en la Diagonal esquina Balmes, en Barcelona. El mismo autor aclara que aunque el trabajo ornamental de Esteva del palacio Pérez se desarrolló “dentro de una orientación rococó a lo Edmond de Goncourt”, la tendencia decorativa de Esteva siguió una orientación inglesa, en la que profundizó su hijastro, el maestro Hoyos. Cirici agrega que una variante de su producción “fueron los muebles japonizantes adornados con pintura y, más tarde, con marqueterías de torturado tema floral”.

<sup>20</sup> Idem. P 252

<sup>21</sup> GARCÍA-OSUNA, C., *Donde se refleja el mundo visible*, “La Vanguardia”, sección “Dinero”, 9-5-2010, [http://www.galeriacomunicacion.com/usuarios/press\\_room/arxius/49\\_1\\_09-05-10LaVanguardia.pdf](http://www.galeriacomunicacion.com/usuarios/press_room/arxius/49_1_09-05-10LaVanguardia.pdf). Una pieza producida en el taller “Hoyos, Esteva y Cía”. Es el espejo que se subastaba en Balclis (Barcelona) en mayo de 2010. El objeto, diseñado por Pau Gargallo hacia 1903, consiste en un marco de estuco policromado, de estilo simbolista. Se conocen tres espejos iguales, dos realizados con marcos de estuco que forman parte de los fondos del MNAC y el Centro de Arte Reina Sofía y uno más de terracota en una colección particular.

*Josep Llimona Bruguera, 1864-1934, niña recibiendo la primera comunión*, “Invaluable”, <http://www.invaluable.com/auction-lot/josep-llimona-bruguera.-barcelona-1864-1934.-girl-bom9c3vyxc-1-m-8809c031c0>.

MUSEU DELS SANTS D'OTLOT, *Lambert Escaler I Olot. Entre la tradició i el modernisme*. <http://www.museusants.cat/espanol/exposiciones/anteriores.php>.

El mismo taller realizaba terracotas policromadas al estilo de las de Lambert Escaler. También llegó a reproducir fragmentos de “La primera comunión” de Josep Llimona, realizados en estuco policromado.

BEJARANO VEIGA, J. C. y RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C., *MODELANT EL GUST: l'escultura de saló a l'obra de Lambert Escaler i Joaquim Claret (1890-1930)*. Universitat de Barcelona. <http://www.ub.edu/gracmon/capapers/bejaranoiroduf>

En este estudio enfocado a los “bibelots” en Catalunya, el taller “Hoyos, Esteva y Cía.” Se menciona como uno de los más importantes productores de ese tipo de complementos:

“tot sembla apuntar que el bibelot tingué més repercussió a l'època del Modernisme, atès el nombre de foneries i de tallers que funcionaven a ple rendiment aleshores. Per exemple, la casa de Francesc Vidal – la primera destacada en obrir les portes-, i després d'altres com la d'Usich, Cabot i Comas, Antonio Pocarull, Manufactura Hoyos, Esteva i Cia, de Barcelona. No obstant això, la més important fou la casa Masriera i Campins.”

FERRIS, V. (ed.), *Lámparas varias*, “Barcelona Modernista”, <https://sites.google.com/site/barcelonamodernista/lmparas-varias>

El mismo taller producía lámparas de bronce con tulipas de cristal.

<sup>22</sup> CASALÍ, R. y GARRIGA, F., *L'Estendard de l'Orfeó Feliuà*, Ajuntament de Sant Feliu de Codines, Barcelona, 2002. <http://www.ictisp.com/~xifreda/mmxico/RESUMEN.PDF>.

El estandarte del Orfeó de Sant Feliu de Codines se conserva en el “Museu Municipal de Can Xifreda”. Sant Feliu de Codines, (Barcelona).

MUSEU DEL MODERNISME CATALÀ, *Alexandre de Riquer i Inglada, Sant Jordi*, “Imatges premsa”, <http://mmcat.cat/site/premsa/imatges/>.

En una búsqueda en la red, hemos localizado una pieza del mismo taller, diseñada por Alexandre de Riquer, se trata de un retablo dorado de Sant Jordi, conservado en el Museu del Modernisme Català, datado aproximadamente en 1904.

<sup>23</sup> ASSOCIACIÓ AMICS DE GAUDÍ, *Fichas sin referencias, correspondientes a los muebles y retratos de la “Sala Ibarz-Marco”*. Barcelona, Casa Museu Gaudí.

Una nota en la ficha correspondiente del inventario general de la Casa Museu Gaudí, señala que en 1994 se aplicaron insecticidas por la presencia de insectos en los muebles.

<sup>24</sup> GARRUT I ROMÀ, J.M., *Casa-Museu Gaudí*, Barcelona, Andrés Morón, editor, S. L., 2003, p. 64.

<sup>25</sup> CARBONELL I BASTÉ, S. y CASAMARTINA PARASSOLS, J., *Las fábricas y los sueños. Modernismo textil en Cataluña*, Terrassa (Barcelona), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p.174

<sup>26</sup> op. cit., p. 173.

<sup>27</sup> GIL GUASCH, M., BARBETA ANTONÈS, J., *Exposición de Artes Suntuarias del Modernismo Barcelonés*, 1964. Ayuntamiento de Barcelona, Palacio de la Virreina, Barcelona, 1964.

<sup>28</sup> DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *El Modernismo en España*, Casón del Buen Retiro, Madrid, octubre-diciembre de 1969.

<sup>29</sup> *El Modernismo en España*, “ABC”, Madrid, 21-12-1969, p. 153

<sup>30</sup> MAINAR, J., *El Moble Català*, Barcelona, Edicions Destino, 1976, p. 372.

<sup>31</sup> op. cit. P 368

“Mueble paraguero con espejo de una guarnición vegetativa exuberante, donde unos renuevos se desarrollan y se elevan para coronarse victoriosamente”.

<sup>32</sup> idem.

“Los renuevos se extienden arqueándose hasta encontrarse abiertos en flores o bien abiertos en el abanico de un faralá”

<sup>33</sup> CARBONELL I BASTÉ, S. y CASAMARTINA PARASSOLS, J., *Las fábricas y los sueños. Modernismo textil en Cataluña*, Terrassa (Barcelona), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p.172.

<sup>34</sup> op. cit., p. 174.

Los autores señalan que Adrià Gual utilizó el método de aplicar unos bordados exclusivos para cada segmento de tapicería en el desaparecido local de la Associació Wagneriana.

<sup>35</sup> Idem p. 175.

<sup>36</sup> op. cit. p. 5.

Es muy probable que “El diagnòstic del doctor Robert” aquí mencionado, sea el cuadro propiedad del MNAC, titulado “Al·legoria del doctor Robert”. En la nota de A. O., se habla de un cuadro de grandes dimensiones. La “Al·legoria del doctor Robert” del MNAC, mide 2,28 x 2,69 m.

<sup>37</sup> OPISSO, A., *Notas de Arte – Exposición Ribas*, “La Vanguardia”, Barcelona, 9-2-1904, p. 4.

<sup>38</sup> AJUNTAMENT DE VILASSAR DE DALT, REGIDORIA DE CULTURA, *Exposició Modernista A. Clapés (1846-1920)*. Centre Cultural de Vilassar de Dalt, 23 de diciembre de 1998-24 de enero de 1999, p. 11.

<sup>39</sup> B. Belles Arts, “Il·lustració Catalana”, Barcelona, 12-2-1905, p. 110.

“Donde hay más de una docena de conjuntos de mobiliario de gran valor por la elegancia de sus líneas y la propiedad de los estilos, hay bronce de arte y biscuits de porcelana, luces y lámparas eléctricas y una gran variedad de obras pictóricas, debidas exclusivamente al pintor Aleix Clapés, quien aquí se muestra a gran altura especialmente en su tela La profesión y en los tapices del siglo XIII y los flamencos que realmente parecen tejidos”.

<sup>40</sup> *Exposición Ribas*, “La Vanguardia”, Barcelona, 8-2-1905, p. 3

<sup>41</sup> XARRIÉ, J.M., *Gianluigi Colalucci i les Pintures de la Pedrera*, “Nexus”, núm. 5, Barcelona, 5-12-1990, pp. 2-7.

<sup>42</sup> op. cit. P 6

<sup>43</sup> GIRALT MIRACLE, D., *Gianluigi Colalucci i les Pintures de la Pedrera*, “Nexus” núm. 5, Barcelona, 5-12-1990, pp. 8-9.

<sup>44</sup> COLLINS, G. R., *Antonio Gaudí*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1961, p. 129.

<sup>45</sup> MARTINELL I BRUNET, C., *Gaudí su vida, su teoría su obra*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura, 1967, p. 411.

<sup>46</sup> COLLINS, G. R., *Antonio Gaudí*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1961, p. 32.

“Varias ideas de Gaudí, como la estatua de la Virgen sobre la mansarda y la cerámica para cubrir las paredes de los patios, no fueron realizadas. Las paredes de los patios fueron pintadas en imitación de tapices bajo la dirección de Alejo Clapés”.

<sup>47</sup> GIRALT MIRACLE, D., *Gianluigi Colalucci i les Pintures de la Pedrera*, “Nexus” núm. 5, Barcelona, 5-12-1990, p. 9.

“que entendía estas pinturas como ‘imprescindibles en el tipo de arquitectura del cual forman parte; sólo por esta razón vale la pena conservarlas’”.

<sup>48</sup> CARANDELL, J. M., *La Pedrera, cosmos de Gaudí*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992.

<sup>49</sup> CARANDELL, J., M., *Les pintures murals dels vestíbuls de la Pedrera*, "Nexus", núm. 13, Barcelona, diciembre de 1994, pp. 50-59.

<sup>50</sup> op. cit., p. 59.

En las notas de su artículo, Carandell menciona dos documentos, como fuente de estas afirmaciones:

GIRALT MIRACLE, D., *Gianluigi Colalucci i les Pintures de la Pedrera*, "Nexus" núm. 5, Barcelona, 5-12-1990, pp. 8-9.

BASSEGODA NONELL, J., *El Gran Gaudí*, Sabadell (Barcelona), Editorial AUSA, 1989, p. 519, en donde se señala a Iu Pascual como único autor de los murales, de acuerdo al testimonio de J. Bayó.

<sup>51</sup> JUNQUERA, P. y HERRERO, C., *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*. Volumen I: Siglo XVI. Madrid, Editora Patrimonio Nacional. 1986.

<sup>52</sup> Idem, p. 52.

"Pan tocando la flauta de siete cañas y, a su lado, Siringa rechazándolo con el brazo levantado".

<sup>53</sup> Ibidem, pp. 52-54

<sup>54</sup> Ibidem, p. 56.

"del techo hacia abajo, se ven dos mujeres que sostienen, bajo un baldaquín, una corona".

<sup>55</sup> Ibidem, p. 57.

"Cortejos triunfales alegóricos, propios del Renacimiento, con cada Pecado acompañado de su corte, en carros que atropellan con las ruedas a los que son poseídos por estos vicios".

<sup>56</sup> Ibidem, p. 57.

"En todo caso, son mucho más espectaculares los del vestíbulo de Provença, con figuras alegóricas de hombres y mujeres y caballos exaltados, de vivo colorido".

<sup>57</sup> BASSEGODA N. J., *Noves aportacions sobre les pintures murals de la Pedrera*, "Nexus", núm. 15, Barcelona, diciembre de 1995, pp. 28-45.

<sup>58</sup> op. cit.

Con tal de definir las últimas actuaciones de Gaudí en la obra de la casa Milà, Bassegoda desarrolla en el texto que ahora citamos, una cronología de los hechos a partir de 1909. Para comenzar, el autor cita a Federico Correa, quien escribió que Jujol, en una clase en la Escuela de Arquitectura, sostuvo que los Milà no quisieron culminar el edificio como Gaudí lo había determinado. (Correa, Federico; "Jujol como profesor"; "Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme", núms. 179-180. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, gener-març de 1989. P 35). Seguidamente, menciona a Josep Bayó, contratista de la obra, para establecer que el Sr. Milà no aprobó la escultura de la Virgen del Rosario, encargada a Carles Mani y que habría de colocarse sobre la fachada de la casa. Asimismo, cita también a Joan Matamala, quien especificó que el rechazo de la escultura hecha en yeso a tamaño natural, se produjo en julio de 1909, fecha en la que Gaudí quiso abandonar la dirección de la obra, pero no lo hizo, disuadido por el padre jesuita Ignasi Casanovas. A finales de 1910, Gaudí firmó un certificado en el que se consideraba finalizada la planta principal del edificio. En mayo de 1911, considerando una caricatura que se publicó en "El Diluvio", Bassegoda deduce que la discusión sobre la posibilidad de colocar la escultura arriba de la fachada, aún se mantenía.

La cronología continúa mencionando que en noviembre de 1911, el jurado calificador del premio municipal al mejor edificio construido en Barcelona durante el año 1910, indicaba que las fachadas de la casa Milà señalaban una orientación absolutamente nueva en la arquitectura, y podían considerarse concluidas a principios de 1911, cosa que no ocurría con los detalles de la decoración interna, específicamente las pinturas de los vestíbulos, las cuales se estaban verificando en noviembre de 1911 y, por lo que comentaba el jurado, faltaba mucho para que estuviesen concluidas; por esa razón, la casa no fue incluida entre las nominaciones. Bassegoda supone que tampoco estuvieron listas durante 1912, puesto que el jurado se reunió en diciembre de ese año y ni siquiera mencionó entre las candidaturas a la casa Milà, aún cuando entre los miembros del jurado se encontraba Joan Rubió i Bellver, cercano colaborador de Gaudí.

<sup>59</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001.

<sup>60</sup> BASSEGODA N. J., *Noves aportacions sobre les pintures murals de la Pedrera*, "Nexus", núm. 15, Barcelona, diciembre de 1995, p. 36.

Bassegoda menciona que poco tiempo después de la intromisión de Clapés en las disposiciones de Gaudí, Morell murió y el arquitecto enfermó de fiebre de Malta, lo que lo llevó a pasar una temporada en Puigcerdà (Baixa Cerdanya, Girona), donde creyó morir y redactó su testamento. Corría el año de 1911.

<sup>61</sup> op. cit.

Como referencias de esa relación, Bassegoda menciona la colaboración de Clapés en la obra del Palau Güell y la firma que concedió el arquitecto al proyecto de la casa del pintor, en la Villa de Gràcia (Barcelona).

Unos años más tarde, luego de su distanciamiento; según informa el catedrático en su artículo, los dos personajes coincidieron en el entierro de un amigo y allí hicieron las paces, ante el regocijo de algunos asistentes al acto luctuoso.

<sup>62</sup> Idem. Bassegoda cita aquí a: SACS, J. (ELIAS, F.), *La nostra gent, Xavier Nogués*, Col. "Quaderns blaus", AGUILAR, M. y SOLDEVILA, C. (dirs.), Vol. II, folio núm. 3, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1927, pp. 49 y ss.

*"Còmo sería el mal momento de Nogués que se alquiló a precio de peón para pintar los interiores de la casa del Passeig de Gràcia-Provença. Allí durante tres años no haría otra cosa, de la mañana al anochecer, que ampliar fotografías de obras clásicas y colorearlas monocromáticamente con colores tiernos diapreados para hacer una pseudo-decoración mural bajo la férula de aquella calamidad plástica que se llamaba Aleix Clapés. Durante tres o cuatro años, Nogués trabajará como un mozo a las órdenes de aquel energúmeno sin humanidad ni modos, en aquel trabajo ignominioso e indignante".*

<sup>63</sup> Ibidem

*"Aquello había de ser un martirio para Nogués, no tan solo por la dureza del trabajo material, y por el dolor moral que había de soportar de las maneras groseras de Clapés, sino por lo que representaba de abdicación y privación artísticas, sobre todo por lo que revelaba de desesperación y de apremio. A pesar de todo, siempre elegante, siempre gentleman, no se lamentó nunca de nada".*

<sup>64</sup> Ibidem, pp. 36-38, citando a: BENET, R., *Xavier Nogués, caricaturista y pintor*, Barcelona, Ed. Omega, S.A., 1949, p. 60.

*"La producción de Nogués fue poco menos que inexistente entre 1906 y 1909, época en que no haría otra cosa que colaborar con aquella calamidad pictórica, como justamente dijeron los que lo trataron, que fue Aleix Clapés, uno de estos frutos pseudo-geniales que de tanto en tanto produce el clima catalán. Clapés, rico de presunción y pobre de imaginación, subjetivista acérrimo como Gaudí o Picasso, pero de ínfima calidad, inventa para decorar los interiores de la Pedrera unas ampliaciones fotográficas de obras clásicas coloreadas monocromáticamente con colores tiernos diapreados".*

<sup>65</sup> Ibidem.

*"Al lado de Nogués, dedicado igualmente a este trabajo de obrero en la Pedrera había otro espíritu delicado: Iu Pascual, beatífico pintor de la Naturaleza. Allí nació una amistad verdaderamente significativa que se consolidara después en Olot en los últimos tiempos de Nogués."*

<sup>66</sup> Ibidem, pp. 38-44.

Bassegoda también expone en el artículo que en 1910, Gaudí firmó el certificado de finalización de la vivienda principal del edificio y, en 1912 el de la finalización de la obra. En 1914, el arquitecto pidió al Alcalde un certificado en el que constara que al comienzo de su construcción, la casa del señor Milà había sido considerada de carácter monumental. Gaudí obtuvo el certificado, y con el documento como recurso, pleiteó para reclamar unos honorarios adicionales. De acuerdo al testimonio del sobrino de Carles Mani, Pau Badia, Gaudí ganó el pleito y el señor Milà tuvo que hipotecar la casa para poder pagar las cien mil pesetas de honorarios, las cuales fueron donadas por Gaudí al padre Casanovas.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 44.

Con el fin de reivindicar el valor artístico del conjunto de la obra pictórica de Clapés, Bassegoda cita algunas frases de Carles Capdevila que contextualizan al pintor y su obra:

*"Segons com es miri es pot prendre com un precursor de la pintura local moderna i sempre un temperament víctima de les múltiples i contradictòries pressions del seu esperit. Sentí una atracció irresistible per les superfícies vastes i per les escenes patètiques i al·lucinants. Era un romàntic i un místic que gaudia amb el realisme més esborronador. Les seves qualitats de colorista li permetien de trobar harmonies i conjunts extraordinàriament persuasius quan podia dominar la torrentada imaginativa que el sacsejava i s'avenia a sotmetre's humilment al natural".*

<sup>68</sup> MATAMALA, J., *Antoni Gaudí mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Editorial Claret, s.a.u., 2001, p. 181.

<sup>69</sup> CARANDELL, J., M., *Les pintures murals dels vestíbuls de la Pedrera*, "Nexus", núm. 13, Barcelona, diciembre de 1994, p. 59.

En las notas del artículo, el autor cita el catálogo consultado:

JUNQUERA, P. y HERRERO, C., *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*. Volúmen I: Siglo XVI. Madrid, Editora Patrimonio Nacional. 1986.

<sup>70</sup> ARTIÑANO, P. M. de (dir.), *Los tapices de la casa del rey N.S.*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919.

<sup>71</sup> RODRÍGUEZ, A. y SOSA, L., *Casa Milà, la Pedrera. Una escultura Arquitectónica*, GIORDANO, C. y PALMISANO, N., (dirs.). Barcelona, Dos de Arte Ediciones, S.L., 2008, pp. 74-75.

<sup>72</sup> ARTIÑANO, P. M. de (dir.), *Los tapices de la casa del rey N.S.*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919, p. 147.

<sup>73</sup> op. cit., p. 148.

<sup>74</sup> Idem, p. 131.

<sup>75</sup> CARANDELL, J., M., *Les pintures murals dels vestíbuls de la Pedrera*, “Nexus”, núm. 13, Barcelona, diciembre de 1994, p. 56.

<sup>76</sup> ROCA i ROCA, J., *Nuestros Artistas/Alejo Clapés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 20-5-1894, p. 4.

<sup>77</sup> op. cit.

<sup>78</sup> *Crónica*, “La Vanguardia”, Barcelona, 10-8-1887, p. 5.

<sup>79</sup> OPISSO, A., *Salón Parés*, “La Vanguardia”, Barcelona, 14-12-1899, p. 5.

<sup>80</sup> OPISSO, A., *Arte decorativo*, “La Vanguardia”, Barcelona, 27-9-1902, p.4.

La descripción de las tapicerías del mobiliario, concuerda con el conjunto diseñado por Clapés para la casa Ibarz, que actualmente se expone en la Casa Museu Gaudí. Si esta hipótesis fuera correcta, se deduce que los tapices también pertenecieron a los señores Ibarz.

<sup>81</sup> GALERIES DALMAU, *Guía de la Exposició de sis grans tapiços i diversos bocets del malaguanyat pintor n'A. Clapés*. Barcelona, enero 1924.

<sup>82</sup> BASSEGODA N. J., *Noves aportacions sobre les pintures murals de la Pedrera*, “Nexus”, núm. 15, Barcelona, diciembre de 1995, p. 30.

<sup>83</sup> HUERTAS CLAVERÍA, J.M., *L'Herencia de l'india*. <http://www.lapedreraeducacio.org/cat/biografia.pdf>

<sup>84</sup> INSTITUT AMATLLER D'ART HISPÀNIC-ARXIU MAS, *Imagen fotográfica de la casa Milà, Ref. C9957*, Barcelona, 1911.

<sup>85</sup> BASSEGODA N. J., *Noves aportacions sobre les pintures murals de la Pedrera*, “Nexus”, núm. 15, Barcelona, diciembre de 1995, p. 45.

<sup>86</sup> op. cit.

“Con todo, dos fotografías del Arxiu Mas permiten ver uno de los salones del piso de los Milà con pinturas murales hechas con el mismo estilo que en los vestíbulos. Es el único testimonio gráfico de la presencia, en el piso de los Milà, de la decoración dirigida por Clapés y realizada por Pascual, Nogués y Lostau.”

<sup>87</sup> CASAMARTINA I PARASSOLS, J., *L'Interior de 1900*, Terrassa (Barcelona), Centre de Documentació i Museu Tèxtil con la col·laboració de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002, p. 90.

“Clapés, que había hecho muebles tan arrebatados como los de la Casa Ibarz, aquí se puso a las órdenes de la Sra. Milà y decoró el piso en un estilo medio Luis XVI, medio vienes en tono menor, tal como entonces comenzaba a ponerse en boga entre la burguesía barcelonesa, que dejaba de consumir Modernisme porque lo encontraba pasado de moda”.

<sup>88</sup> PEDRO, Valentín de, *La Victoria de Samotracia y Rubén Darío*, “Plus Ultra”, núm. 11; Buenos Aires, Marzo de 1917.

<sup>89</sup> op. cit.

<sup>90</sup> GIRALT MIRACLE, D., *Gianluigi Colalucci i les Pintures de la Pedrera*, “Nexus” núm. 5, Barcelona, 5-12-1990, pp. 8-9.

<sup>91</sup> RÀFOLS, J.F. (dir.), *Diccionario Ràfols de artistas de Catalunya, Balears y Valencia*, Barcelona, Edicions Catalanes, S. A., 1980, p. 276.

<sup>92</sup> CLAPÉS, A., *Nota sin fecha dirigida al Dr. Xercavins, Dir. Del Manicomi de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*. Barcelona, Arxiu Històric del HSCSP.

<sup>93</sup> [http://www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0072575&BATE=Francesc%2520de%2520Paula%2520Xercavins%2520i%2520Rius](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0072575&BATE=Francesc%2520de%2520Paula%2520Xercavins%2520i%2520Rius)

Francisco de Paula Xercavins (1855-1937), director del “Manicomio del Hospital de la Santa Cruz” de Barcelona (1920-1934). Médico especializado en neurología y psiquiatría en el Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. Precursor de la electroterapia. Publicó numerosos trabajos referentes a relaciones entre la psiquiatría y la legislación.

<sup>94</sup> CLAPÉS, A., *Nota sin fecha dirigida al Dr. Xercavins, Dir. Del Manicomi de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*. Barcelona, Arxiu Històric del HSCSP.

<sup>95</sup> COMELLES, J.M., *Stultifera Navis la locura, el poder y la ciudad*, Lleida, Editorial Milenio, 2006, pp. 136-138.

<sup>96</sup> XERCAVINS, F. de P., *Carta dirigida al canónigo Dr. Puig, administrador del Hospital*. Barcelona, 16-12-1920. Arxiu Històric del HSCSP.

<sup>97</sup> ESTÉBAN, V., *Carta del pintor Víctor Estéban dirigida a la Junta del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*. Barcelona, 19-1-1921. Arxiu Històric del HSCSP.

Según consta en el expediente sobre el “decorado del vestíbulo y escalera principal” de la sección correspondiente al “Manicomio del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona” (Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau); el pintor Víctor Estéban presentó un presupuesto a la Junta del Hospital “para pintar un plafón del vestíbulo de la entrada del Manicomio del Hospital de la Santa Cruz” (...) “Siguiendo el plan



trazado por el difunto malogrado don Alejo Clapés". Los honorarios que reclamaba Estéban eran mínimos: "tratándose del Hospital y por ser una prueba de estimación al maestro Sr. Clapés, propongo que se me abone por el total la cantidad de setecientas pesetas".

XIRÓ, J.M., *Carta del pintor Josep Maria Xiró, a la Junta del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*, Barcelona, 18-2-1923. Arxiu Històric del HSCSP.

Según consta en el expediente del archivo citado, el también pintor Josep Maria Xiró, ofreció igualmente sus servicios artísticos para el mismo propósito, en una carta fechada en Barcelona el 18 de febrero de 1923, aunque, al parecer, esta oferta se desmarcaba del proyecto de Clapés: "Tengo el honor de ofrecer a la M. Iltre. Administración mis servicios para llevar a cabo dichas pinturas, que como artista haría con todo entusiasmo y suplicando al mismo tiempo ser convocado para poder explicarles mi proyecto".

<sup>98</sup> XERCAVINS, F. de P., *Carta dirigida al canónigo Dr. Puig, administrador del Hospital*. Barcelona, 16-12-1920. Arxiu Històric del HSCSP.

La fragilidad emocional de Clapés, su delicado estado de salud que le impidió asistir a un juicio, -otro motivo de peso que seguramente agravó sus padecimientos-, aunado a los problemas económicos mencionados en la correspondencia entre las autoridades médicas y administrativas del Manicomi, pudieron inducir a Clapés al suicidio, una sospecha que no puede ser demostrada.

<sup>99</sup> op.cit.

<sup>100</sup> *Esquela de Alejo Clapés*, "La Vanguardia", Barcelona, 18-12-1920, p.1.

<sup>101</sup> *Neu a Barcelona*, "La Veu de Catalunya", Barcelona, núm. 7725. 19-12-1920.

En este artículo se menciona que "des del any 1887, que no es recorda a Barcelona una nevada de la magnitud d'aquesta" (desde el año 1887, no se recuerda en Barcelona una nevada de la magnitud de esta").

<sup>102</sup> *Defuncions*, "La Veu de Catalunya", núm. 7725. Barcelona, 19-12-1920.

<sup>103</sup> BASSEGODA NONELL, J., *50 Aniversario de la muerte de Gaudí. Una casa, un médico y un pintor*, "La Vanguardia Española", Barcelona, 14-5-1976, p. 47.

Hacia 1976, Joan Bassegoda Nonell, visitó a Mercedes Cubero Nonell en su casa del barrio de Gràcia (Barcelona), con la intención de recabar información sobre Clapés y sobre el arquitecto Gaudí. Fruto de esa conversación, Bassegoda publicó el artículo "Una casa, un médico y un pintor". Los padres de Cubero fueron vecinos de Clapés durante los últimos años de vida del pintor. En esa conversación, Cubero mencionó que su padre, el doctor José Cubero Calvo (1863-1926) atendía gratuitamente a Clapés y que éste correspondía con su trabajo de pintor, desarrollando retratos de miembros de la familia Cubero. El doctor Bassegoda, entregó al sustentante de esta tesis, copias del expediente que se conserva en la Cátedra Gaudí, de sus notas a la entrevistada, así como del expediente administrativo de la casa de Clapés en Gràcia, cuyos planos fueron firmados por el arquitecto Gaudí.

*Invitación a la exposición póstuma de Alejo Clapés en el taller del artista*, Barcelona, enero 1921.

Otro documento que avala el testimonio de Cubero sobre la exposición post mortem de Aleix Clapés organizada por la familia, es la invitación que consta en el archivo privado de los descendientes de Alejo Clapés:

"Exposición Alejo Clapés. La familia del malogrado artista Sr. Clapés ha reunido los cuadros y tapices del mismo, organizando una exposición en el domicilio y taller del finado, calle Argentona 25, 1º (Gracia), a la cual tiene el honor de invitar a V. y familia a visitarla los martes, jueves, sábados y días festivos de 10 a 1 de la mañana, esperando verse honrados con su presencia que les agradecerá especialmente. Barcelona, enero 1921".

<sup>104</sup> LLUNAS VIUDA CLAPÉS, G., *Esquela de Alejo Clapés*, Barcelona, Diciembre de 1920.

<sup>105</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, "Actas de la MIA del HSCSP", 17-12-1920, Arxiu Històric del HSCSP, p. 170.

<sup>106</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, "Actas de la MIA del HSCSP", 11-03-1920, Arxiu Històric del HSCSP, p. 54.

<sup>107</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, "Actas de la MIA del HSCSP", 18-03-1920, Arxiu Històric del HSCSP, p. 56.

<sup>108</sup> RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario Ràfols de artistas de Cataluña, Baleares y Valencia*, Barcelona, Edicions Catalanes, S. A., 1980.

<sup>109</sup> Entrevista con Isabel Real Martí, bisnieta de Clapés. C. 2002.

<sup>110</sup> COMELLES, J.M., *Stultifera Navis la locura, el poder y la ciudad*, Lleida, Editorial Milenio, 2006, pp. 115-150.

<sup>111</sup> *De arte: Clapés y sus obras*, "El Noticiero Universal", Barcelona, 17-1-1921.

Señala la admiración y la difusión de que gozaba la producción artística del pintor. Como ejemplo, menciona el conocido mural de Hércules que el pintor ejecutara para Güell y la decoración de "un

---

manicomio” encargada por “unos religiosos”, que desarrollara el pintor en su vejez y que dejara inconclusa. El crítico de “El Noticiero Universal”, no menciona ninguna enfermedad mental del pintor.

Anónimo. “De Arte: Clapés y sus obras”; “El Noticiero Universal”; 17 de enero de 1921.

<sup>112</sup> Según el testimonio de su bisnieta, Clapés, en sus últimos años de vida, no permitía que entrara ninguna persona a su estudio, a excepción de su primer nieto, Josep Maria Real Clapés, -padre de la depositaria del Arxiu Clapés-, nacido en septiembre de 1916. Tampoco comía otra fruta que no fuera la que él mismo arrancara de sus árboles frutales.

<sup>113</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, “Actas de la MIA del HSCSP”, 29-04-1921, Arxiu Històric del HSCSP, p. 82.

<sup>114</sup> *Acta de la MIA del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*, “Actas de la MIA del HSCSP”, 13-05-1921, Arxiu Històric del HSCSP, p. 96.